



DIE

MALERSCHULE HUBERTS VAN EYCK

NEBST

DEUTSCHEN

VORGÄNGERN UND ZEITGENOSSEN.

ÖFFENTLICHE VORLESUNG

GEHALTEN

VON

H. G. HOTHO.

ERSTER THEIL.

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN MALEREI BIS 1450.

BERLIN, 1855.

VERLAG VON VEIT & COMP.

Sr. Hochwohlgeboren

Herrn Dr. J. M. von Olfers,

Königlichem Geheimen Rathe und General - Director der Königlichen Museen, Mitgliede der Königlichen Akademie der Wissenschaften und anderer gelehrten Gesellschaften, Ritter mehrerer hoher Orden etc. etc.

Ew. Hochwohlgeboren haben geneigtest die Widmung nachstehender Schrift gestattet. Ein längst schon während der Arbeit gehegter Wunsch ist mir dadurch erfüllt. Dennoch, nun ich es darbringen darf, erscheint mir das theilweis Gelungene selber, für ein Zeichen treuer Ergebenheit und tief gewurzelter Hochachtung, zu gering und arm. Stände mir noch die Hoffnung, später Besseres zu leisten offen, ich würde den öffentlichen Ausdruck wachsender Verehrung zurückhalten, bis Zweck und Gabe genügender übereinstimmen.

Vor zwölf Jahren bereits habe ich denselben Gegenstand in dem zweiten Theile meiner Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei behandelt. Zu bald aber musste mir die Unzulänglichkeit der Gesichtspunkte wie des Mate-

rials auffallen. Wiederholte Reisen durch Deutschland, Holland, Belgien, Italien und Frankreich haben seitdem allmälig die weiten Lücken eigener Anschauung ausgefüllt, und die schnellen Fortschritte, zu welchen gleichzeitig Andere in Aufhellung kunsthistorischer Thatsachen gelangt sind, nöthigten mich in Periodisirung, Gliederung und Detail zu so bedeutenden Aenderungen, dass weder Nachträge zureichten, noch die Fortsetzung räthlich war.

So entstand die vorliegende Arbeit, deren erster Theil dreissig Bogen für das in Anspruch nimmt, was die frühere auf kaum mehr Seiten bespricht.

Der Gang unbefangener Forschung hat mich fester noch als bisher in der Ansicht bestärkt, für

die Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts liefere vor Allem das städtische Leben den viel erklärenden Mittelpunkt. Diesem Elemente habe ich deshalb wiederum mit Absicht grösseren Raum gegönnt, und lieber von Kulturgeschichte nur das Unentbehrlichste angeführt, um nicht die Beschreibung der oft spärlichen Kunstwerke zurückzudrängen. Galt es doch überhaupt nur den ersten Anlauf, der auch auf richtigem Wege noch das Ziel nicht erreichen kann.

Am schwersten ist mir die Form gefallen. So viele Jahrhunderte in gleichmässigem Fluss gewonnener Ergebnisse, statt in dem Tone skeptischer Forschung vorüberzuführen, dazu gehört ein Erzählertalent, wie es Livius besass, und das mir abgeht; — ja ein reicheres noch, soll die Färbung

und Physiognomie jeder Zeit kenntlich bleiben, die Schilderung zugleich als Urtheil gelten, und die Sprache beseelter Anschauung dennoch das Vertrauen nicht verscheuchen, das sich der wissenschaftliche Ernst nur durch klaren Verstand und besonnene Einsicht erwirbt.

Die gleichen Schwierigkeiten bedrohen die folgenden Bände, von welchen der zweite die Geschichte der Eyckischen Schule, der dritte deren Einfluss auf die Deutschen erläutern soll.

Beide fordern nur jene Durchsicht, Nachhülfe und Feile noch, womit eine Arbeit, die fertig scheint, zu besserer Abrundung neu beginnt.

Die hierfür nöthige Sammlung und Ausdauer kann ich zum besten Theil nur aus der Hoffnung schöpfen, dass Ew. Hochwohlgeboren beistimmende

Zufriedenheit mit dem Anfange den Muth für ein nicht ganz missglückendes Ende verdoppeln werde.

In tiefster Ehrerbietung

der Verfasser.

Berlin, den 11. October 1855.



Inhalt.

Seite

III. Kapitel.

Wiederanschluss an bessere altchristliche Vorbilder. 1050—1250.

Zweite Hauptperiode. 1250—1550.

Deutsche und flandrische Malerei.

Einleitung und Uebersicht.

Erster Abschnitt. 1250—1400.

Einleitung.

I. Kapitel. 1250—1300.

II. Kapitel. 1300 — 1350.

III. Kapitel. 1350 — 1400.

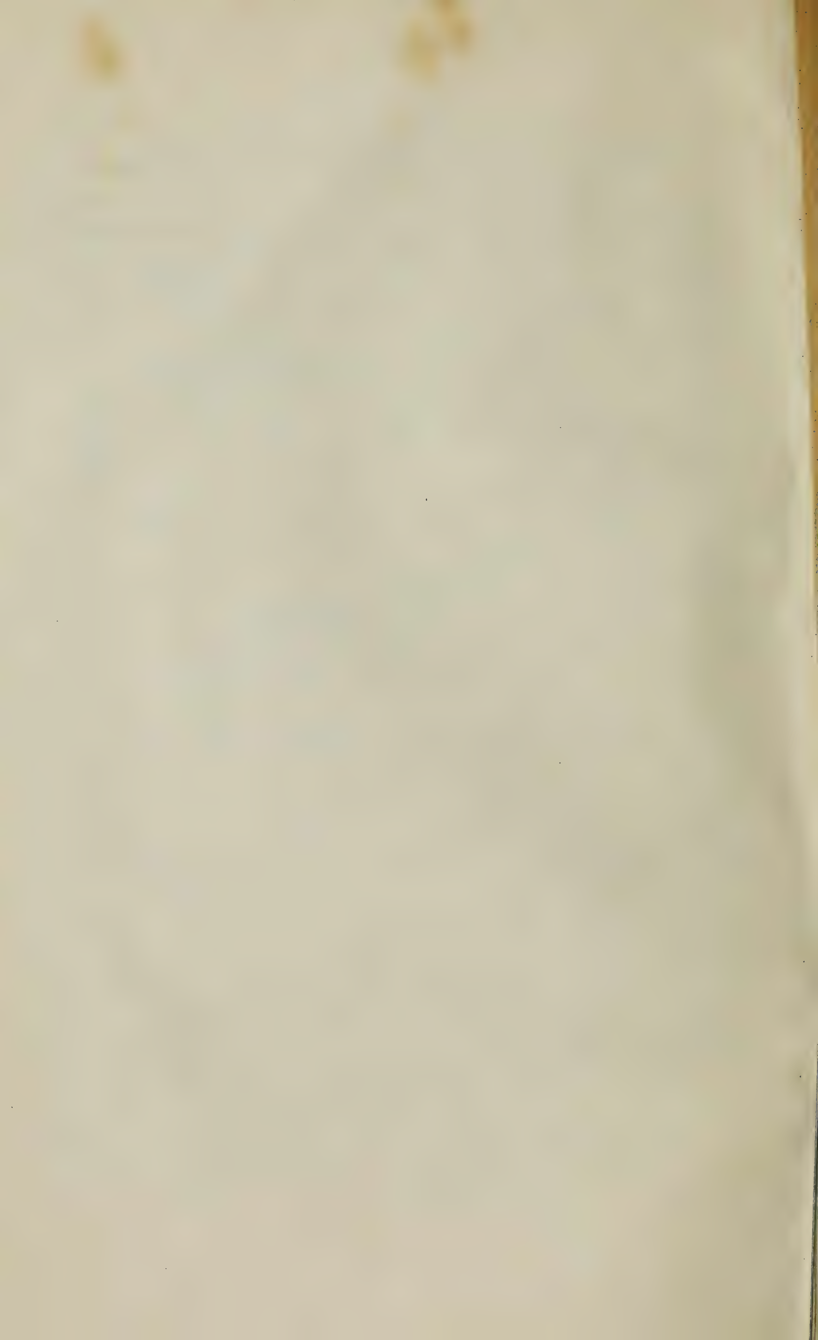
Zweiter Abschnitt. 1400 — 1500.

Einleitung und Uebersicht.

Seite

I. Kapitel.

Die deutsche Malerei von 1400—1450.



Einleitung.

Meine Herren!

Kein Theil der Kunstgeschichte ist ohne Erkenntniss des Schönen und der Kunst vollständig zu ergründen. Den Liebhaber und Kunstfreund mögen schwankende Eindrücke leiten, der Historiker hat für sein Urtheil durch sicheren Maassstab einzustehen.

So schickt Rumohr bereits seinen italienischen Forschungen einen „Haushalt der Kunst“ voraus. Auch Winkelmann, auch Hirt waren des Denkens über das Schöne kundig; Lessing, Herder, Göthe gewiss nicht minder. Vor Allem aber hat Schelling die Vereinbarkeit von Aesthetik und Kunstgeschichte befürwortet. Sein Ausspruch zuerst macht aus der Kunstgeschichte eine zugleich philosophische Disciplin. Für die tiefere Ausbildung dieses Gebietes aber hat Schelling noch wenig gethan. Selbst Solger und Hegel entwickeln näher nur die durchgreifenden Formen künstlerischer Darstellung, welche

den Verlauf der Geschichte beherrschen. Die Geschichte als solche berühren sie kaum oder benutzen Hauptwerke höchstens als Beleg und Beispiel.

Schon in dieser Rücksicht bin ich abweichender Meinung. Die Weltgeschichte der Kunst darf auch für die Aesthetik als Schlussstein gelten. Den Endpunkt jeder philosophischen Behandlung giebt immer das reichhaltigste Ganze. In welch anderer Schönheit aber verwirklichen und einigen sich alle Seiten und Stadien voller, als in der Gesammtentwicklung der Kunst. Was irgend sonst die Aesthetik betrachtet — das Schöne an sich, die Natur und die noch kunstlose Poesie des Völkerlebens, die erfindende Phantasie und deren Werk, das innerhalb einzelner Künste der Künstler ausführt — all diese Zweige zeigen sich in der Kunstgeschichte zuerst in lebendigem Beisammen und wachsender Thätigkeit.

Und wenn die Aesthetik die Erörterung dieser Gebiete zur Aufgabe hat, wodurch schlagender kann sie die Wahrheit ihrer Erkenntnisse darthun, als durch bestätigende Zustimmung der Geschichte. Und was können und sollen die schönen Künste ihrerseits Anderes geschichtlich verwirklichen, als was im Wesen des Schönen und der Künste begründet ist.

Doch gerade in dieser Verbindung wird es ebenso nothwendig als schwierig, das Element stets vor Augen zu haben, in welchem die geschichtliche Entwicklung sich durchweg bewegt. Hätten Natur, Blick und Hand keinen weiteren Beruf als den der Schönheit, so fände die geforderte Verknüpfung geringen Anstoss. Natur und Volksleben gehen aber in Schönheit und Kunst nicht auf. Beide verfolgen noch andere Zwecke, oft hemmende und nicht

selten entgegengesetzte. Ueberhaupt trifft die Geschichte der Kunst kein wesentlich anderes Loos, als die Geschichte des Staats, des Rechts und sonstiger Lebenskreise.

Man spricht auch in ihnen von Gottes Finger und Vorsehung. Mag aber die Metaphysik noch so kühn dem Plan einer göttlichen Fügung nachspüren, um aus ihm die letzten Gründe der Thatsachen zu schöpfen, so darf doch sie am wenigsten das Mittelglied vergessen, das zwischen dem Grundriss und Ausbau liegt. Sie muss der Irrgewinde des Zufalls, der individuellen Eigenheiten und Leidenschaften, dieser unberechenbaren Verkettung eingedenk sein, der zwar nicht die Göttermacht letzter Entscheidung zusteht, doch aber die Kraft, den Strom der Geschicke zu dämmen und in seltsamen Krümmen hier und dorthin an's Ziel zu lenken. Auch dieses Bereich hat Ordnung und Folge, Gesetz und Zusammenhang. Eine Ordnung jedoch, die sich nach Umständen anders stellt, ein Gesetz, das den Wechsel der Fälle und Wechselfälle nicht ausschliesst. Wäre die Geschichte nichts als ein Webstuhl der Zeit, der nach festem Muster regelrecht weiter wirkt, welch ein Interesse könnte selbst Gott an solchem, nicht mehr lebendigem Kleide bewahren. Es ist Gottes Güte, welche dem Spiel der Welt die Variationen auf sein grosses Thema gönnt. Die philosophische Betrachtung muss ihm hierin nachfolgen. Sie verfällt in Aberglauben, wenn sie da selbst, wo Mittelursachen wirken dürfen, unmittelbar nur Gottes Hand wahrnehmen will, oder sie wirft sich zum unleidlichen Despoten auf, wenn sie den gegebenen Verlauf gewaltsam zwängt, damit er die Wege zu gehen scheine, welche die Metaphysik vorschreiben möchte.

Selbst innerhalb der Aesthetik hat wohl die Kunstgeschichte das Recht, Relatives beiseit zu lassen, um überzeugender das zu beleuchten, was den gefundenen Principien näher liegt. Wie ja die ächte Geschichtschreibung schon statt chronikenmässiger Herzählung nur das Bedeutsame auswählt. Diese Auswahl selbst aber darf nicht widergeschichtlich sein. Sie muss keine andere Geschichte bieten als die geschehene, nur eine gereinigte und dadurch höhere.

Uns nun, inmitten der eigentlichen Kunstgeschichte, liegen noch strengere Pflichten ob.

Wie sehr sich die Kunst zu verselbständigen scheint, sie bleibt mit Glauben und Gottesdienst, dem Glück und der Noth der Zeiten, mit nationalen Vorzügen und Mängeln, mit dem ganzen Weltgewebe in engster Verflechtung. Nur wenn dieser Gesammtzustand förderlich mit ihr übereinstimmt, giebt ihr die Welt umher einen Stoff, den sie mit sicherer Kraft gestaltet. Andere Tage zeigen ein zwar der Kunst widersprechendes Angesicht; der Trieb der Schönheit ist aber von so reger Macht, dass dieses prosaische Gegenbild nur ein Anreiz zu desto glorreicheren Siegen wird. Dann erklärt häufig dieser einfache Gegensatz wieder die bestimmte Art von Gestalt und Inhalt und den Grad ihres Werthes. Schlimmer verhält es sich mit Perioden unmündiger oder ermattender Kunst. Ihre Schwäche giebt den sonstigen Verhältnissen volle Stärke; Fortbildung oder Rückschritt fallen äusseren Umständen zu.

Der Kunsthistoriker, in all diese Bedingnisse mittenhineingestellt, muss ihrem Standpunkt, ohne den ästhetischen zu vergessen, volles Genüge thun.

Daneben kommt noch eine zweite Lebensfrage zur Sprache. Die Kunst soll den ganzen Menschen in Anspruch nehmen, sein Auge und Ohr, seine Anschauung und Vorstellung — nicht sein Denken allein; seine volle Seele, sein tiefstes Inneres. Philosophische Erkenntniss reicht hier nicht aus. In welchem Grade der Philosoph genöthigt sei, sich Kunstsinn und Blick zu bewahren, das hat schon Solger dargethan, und mit ihm der kunsttreue Tieck und die beiden Schlegel. Ja Schiller selbst, gewiss kein verächtlicher Denker, hält die Theorie nicht nur für poetisches Hervorbringen unzulänglich, er breitet seinen Unglauben auch über das Beurtheilen aus. „Es giebt kein Gefäss“, behauptet er, „die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als die Einbildungskraft selbst.“ Kein Ausspruch ist einfacher, keiner klarer. Und doch wie Wenige geben ihm Folge.

Die Einen halten sich durch Annahme oder Weiterbau eines Systems schon zum Verständniss der Kunst befähigt, durch reine oder angewandte Metaphysik schon für höchste Richter über Werke und Meister. Prüft man sie genauer, so fehlt es an Gedanken, fremden und eigenen, keineswegs, aber an Blick und Ohr, Gemüth, Phantasie. Sie entdecken vor Kunstwerken Alles, nur das eigentlich Kunstreiche nicht. Sich mit Künstlern zu verständigen, ist von diesen noch Keinem gelungen. Ohne Kenntniss der Mittel und Wirkungen jeder Kunst beschränken sie sich auf den Inhalt, das *Was* der Darstellung, das sie mit wichtiger Miene begrifflich rechtfertigen oder tadeln. Von dem künstlerischen *Wie*, das in eigener Seele durchlebt sein will, ist fast niemals die Rede.

Auf der Gegenseite steht die Gelehrtheit der Kenner-

schaft. Ihr Geschäft, je mehr es sich auf das Historische bezieht, ist mühsam und endlos. Mit Philosophie hat sie sich nicht zu plagen, aber mit dem gesammten Handwerk jeder Kunst, mit der Geschichte dieser Technik, mit Auffassung der Eigenthümlichkeit jedes Meisters und Werkes. Alles, was jener abgeht, hat sie sich anzueignen. Beschränkt sie sich hierauf, so reicht sie freilich über das kaum hinaus, was jeder Kunsthändler nöthig hat, und selbst der Liebhaber nicht entbehren kann. Sie muss weiter schreiten; auch über das eigentlich Künstlerische steht ihr ein Urtheil zu. Da scheint denn eigener Künstlerberuf die beste Hülfe. Und doch wird dieser oft zwiefach zur Klippe.

Grosse Künstler dürfen und müssen vor Allem sie selber sein, nur mit ihrem Auge sehen, mit ihrer Kunstseele richten. Verwandtes erkennen sie tief wie kein Anderer. Jedes Geheimniss der Erfindung und Wirkung erschliesst sich ihnen, doch eben um ihrer Gedrungenheit willen fällt ihnen jene bewegliche Ausbreitung schwer, deren sich die vielseitige Kennerschaft doch nicht entschlagen darf. Wollten sie sich auch historischen Forschungen hingeben, sie werden mit bestem Willen nur in dieser oder jener Epoche heimisch.

Ausser Ludwig Tieck wüsste ich keinen hervorragenden Künstler — in der bildenden Kunst am wenigsten — der in seinem Gebiet gleich gross auch als Kenner gewesen wäre, und selbst bei Tieck bleibt es noch zweifelhaft, ob er den Gipfel nicht höher in umfassendem Mitgefühl und begründetem Urtheil erstiegen hat, als in eigenem Dichten. Wir sehen heutiger Zeit deshalb statt der ganzen Künstler sich häufiger verunglückte halbe mit Eifer auf

Kennerschaft und Historie werfen. Auch dieser Uebergang bleibt gefahrvoll. Sie brauchen die Begrenztheit künstlerischer Grösse nicht zu fürchten, um so mehr aber das, was ihnen das Hervorbringen verleidet: den Mangel an Naturblick und Erfindung, die schwache Technik, das fehlende Feuer; die Gesammtheit ihrer Kunstnatur, von der zu besorgen steht, sie werde sie für Geschmack und Urtheil überall hinbegleiten. Lernen sie wider sich selbst nicht vollständig um, so mögen sie es in äusserer Gelehrsamkeit immer noch weit bringen, im Uebrigen aber in dem neuen Felde die alten sein. Dass dies nicht für Männer wie Passavant gilt, versteht sich von selber. Leichteres Spiel bleibt überhaupt dem, der keine Kunst eigenhändig treibt, keinem geengteren Standpunkt durch productive Kunstgabe zugetheilt ist. Er kann sich, jener doppelten Fessel künstlerischer Grösse und Unbedeutendheit ledig, um so freier in jede Kunst, jede Epoche, jeden Meister einleben.

Mit gutem Willen und gelehrtem Rüstzeug aber wird auch ihm noch keineswegs der Sieg gewiss. Haben die ächten Künstler zu viel individuellen Kunstsinn, die halben um die gute Hälfte zu wenig, so liegt die Besorgniss nahe, dass solch ein Kenner — der Fall ist nicht unerhört — ganz daran Mangel leide. Das ist dann doppelt traurig. Ohne wahren Kunstsinn bleibt nicht nur das Schöne überhaupt verschlossen, sondern nun auch die specielle Kunst, um die sich die Kennerschaft dreht. Nicht Jeder wird als ein Winkelmann geboren, und widmet sich doch, statt der Thierarzneikunde, der Jurisprudenz oder Industrie, talentlos der Kunstgeschichte.

Dennoch haben auch solche schon Dankenswerthes zu

Tage gebracht; nicht nach Seiten der Kunst — doch in äusserlicher Historie, in Namen und Jahreszahl, biographischen Notizen und Combinationen. Nur wer aus Erfahrung den Aufwand von Fleiss und Zufällen des Glückes kennt, welchen derartige Studien fordern, kann den Werth ihrer Ergebnisse genugsam schätzen. Wir für unser Vorhaben am wenigsten dürfen sie scheel ansehen. Unser Gegenstand verlangt stets von Neuem auch der äusserlich historischen Aufhellung.

Soll aber ein befriedigender Erfolg zu Stande kommen, müssen ästhetische Einsicht, umfassende Kennerschaft, eigene Poesie des Gemüths und Blicks in solcher Einigung wirken, dass keine dieser Gaben mehr selbständig thätig bleibt.

Dann erst kann, was individuell die Phantasie geschaffen, die Phantasie sich wieder erneuen, das Denken sich ihre Schönheit aus Principien erklären, und die geschichtliche Kunde vermittelnde Hülfe bieten, falls Princip und Factum nicht ineinander aufgehen. Man hält zwar gemeinhin — ich weiss es wohl — das Gelingen für so rein unmöglich, dass man selbst die Forderung als unpraktisch beseitigen möchte. Erfahrung und Philosophie, Sinnen, Gemüth und Denken gelten als zu widerstrebend, um jemals völlig in Einklang zu sein.

Gegen beengte Principien allerdings wehrt sich die Wirklichkeit. Der Abstand aber verringert sich mit Ausbreitung und Vertiefung der Grundgedanken. Nach dieser Richtung hat seit Schelling die neueste Aesthetik rastlos gearbeitet, und kann durch nichts schneller gefördert werden, als durch Aufnahme der Kunstgeschichte in ihr Bereich. Dass dabei Denken, Gemüth und Sinn sich nur

widerstreiten müssten, ist unwahr in der Praxis und Theorie. Principien werden in ächten Menschen zu Gesinnung und Empfindung. Sie dringen in verschiedener Form auf dasselbe Ganze, das nun auch Auge und Ohr belebt, bildet und übt. Welcher Jurist könnte sonst Richter, welcher Mediciner Arzt, welcher Theologe Pfarrer werden. Nur soviel ist einzuräumen: nicht Jeder hat die Befähigung, in Speculation und Geschichte zugleich zu leben, und dennoch zwiespaltlos das gleiche Ziel zu verfolgen.

Was mich betrifft, will ich aus der ähnlichen Aufgabe nichts Anderes als einen Grund der Entschuldigung schöpfen, dass auch mir die Lösung nur theilweise möglich ist.

Noch ein anderer Gesichtspunkt häuft neue Hindernisse. Die Wissenschaft, heisst es, erlaubt keinen Nebenzweck.

Wir hätten für unseren Gegenstand nur einfach den Zeitcharakter, dem unsere Periode entspringt, zu schildern, dessen Kunstart und geschichtliche Entwicklung zu verdeutlichen, die verschiedenen Schulen und einzelnen Meister durchzugehen.

Bei genauer Beachtung wäre dann aber doch erst die Hälfte gethan. Ohne irgend eine Anleitung zum geniessenden Verstehen der Kunstwerke selber würde die fruchtbringendste Seite der Wirkung fehlen.

Uns Deutsche gerade trennt vom Mittelalter und seiner Kunst eine dreifach hemmende Scheidewand: die Reformation, die antike Bildung, die neuere Aufklärung des vorigen Jahrhunderts. Je mehr Gemälde, wie die deut-

schen und flandrischen, ein sprechendes Abbild nur ihrer Gegenwart liefern, je schärfer erweist sich, Gesinnung, Glauben, Physiognomie und Ausdruck, Alles sei fremd. Mit dem einfachen Vorwurf der Trockenheit, Härte und Hässlichkeit kehrt man den Rücken. Meisterwerke bleiben missachtete Schätze, weil Jeder nur seinen Zeitgeschmack als Maassstab kennt, und lieber darben als eingestehen will, sein Urtheil sei Vorurtheil.

So mancher meint zwar: weshalb die Umschau, wozu die Plage? Gäbe es doch weit grössere Epochen, die alle Schönheit und Kunst erschöpften. Sie reichten vollständig aus. Die anderen zu kennen, die weniger bieten, sei Luxus und nur für Männer des Fachs. Als solch ein Gipfel gelten die Alten. Im Vergleich mit ihnen steige das Mittelalter nur abwärts, das deutsche vornehmlich.

Für Musik und Malerei widersprechen Andere. Erst die neuere Zeit habe sie zur Blüthe gebracht. Und nun sucht dieser, je nach Belieben, in Palästrina den Höhepunkt, oder in Sebastian Bach und Händel, jener in Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven, selbst in Rossini, oder will nur von Raphael wissen, von Correggio, Rubens und Rembrandt.

Dieser ganze Traum von Gipfelepochen, die alle Schönheit znsammenfassen, das Suchen nach Werken, die das Beste vereinigen, beruht auf Irrthum und baarer Täuschung. So falsch das Gerede von Ebbe und Fluth, so unabweislich wahr ist der Satz: Die Kunst verlange Entwicklung, Stufenfolge, Geschichte; ihr Grundsatz sei die Beschränkung, die jeden neuen Sieg mit neuer Einbusse ausgleicht.

Keine Kunst, kein Werk, kein Künstler vermag die-

sem gerechten Spruche zu entfliehen. Hat nicht jede Kunst in den Schranken ihrer Darstellung schon Vorzüge und Mängel? Man verlacht den Thoren, der von Gemälden musikalische Wirkung fordert, von Marmor-Statuen titianischen Fleischton, von Bauten Handlung oder Erzählung. Auch das umfassendste Werk muss sich auf begrenzten Inhalt zusammenziehen, und umhegt ihn um so enger, je klarere Gestalt er annehmen soll. Und der Künstler? Mag er Bahnen brechen, noch so neu, Unerhörtes leisten, seinem ganzen Geschlechte voraus, zur Schönheit gelangt durch ihn doch nur, was sonst schon dunkel oder in anderer Form seine Nation bewegt. In dem begrenzten Zeitsinn den ächten Gehalt zu entdecken, für ihn die zusagende Gestalt, die genügende Gliederung, die gemässe Ausrundung zu finden, in dem Einen Werk Widerspenstiges selbst in Einigung zu bringen, auf neuem Wege, als Schöpfung innerster Seele, das ist seine Grösse, darin liegt sein Ruhm.

Jedes Volk, der Kunst überhaupt nur fähig, kann so Vollendung erreichen, in Stufenfolgen bestimmter Art. Wie weit wir blicken, fehlt nach einer und anderer Richtung jeder Periode, was frühere hatten, was andere besitzen. Sie bringt herzu, was bisher abging, und steht um so höher, je mehr sie fallen und liegen lässt, was sie zu neuer Geltung nicht miterfinden und brauchen kann.

In diesem Sinne allein ist die Behauptung richtig: die Entfaltung der Kunst kaufe stets mit Verlust; die Hand der Muse nehme im Geben. Dass hierfür, was Maass und Verhältniss angeht, in Epochen und Völkern ein Unterschied herrscht, ändert die Sache nicht. Aufstrebende vergüten durch raschen Wachsthum, in sinken-

den überwiegen steigend die Mängel. Hier reizt die Frische gedrungenen Keims, dort befriedigt die Pracht der Entwicklung; die strenge Hoheit, das kühne Wagen, die beruhigte Freiheit, die lockende Anmuth; jede Form ächter Kunst hat ihre Zeit und Blüthe. Schärfere Einseitigkeit und reiches Verarbeiten, ursprüngliches Schaffen und nachbildendes Anschliessen wechseln und ergänzen sich.

Wer diese Ueberzeugung nicht theilen kann, halte sich von kunstgeschichtlichen Studien fern. Sie vorzugsweise — das ist ihr Beruf — sollen historisch geniessen lehren. Sie vertreiben von dem schädlichen Standpunkt, sich aus vager Vorstellung oder nach Kenntniss nur Einer Epoche ein Ideal für Kunstwerke festzustellen und überall unbefriedigt vorüberzugehen, wo diese willkührliche, enge Norm nicht erreicht oder überschritten ist.

Als historisches Verständniss darf dann aber nicht nur die Rücksichtnahme auf äussere Bedingungen gelten, unter denen ein Kunstwerk entstanden ist; nicht nur der Blick auf kirchliche und politische Richtung der Zeit, auf Kulturstufe, Gebräuche, Costüm und Sitten, das Verständniss der Kunst fordert den näheren Erweis, wie der gesammte Volkssinn gerade auf diese Auffassung hindrängt, deren Vorzüge sich nur im Gefolge gleichlaufender Mängel herausbilden können.

Solch gerechtes Sehen erheischt Anstrengung, Liebe, Entsagung und offenen Sinn. Ohne sie jedoch lässt sich in Sachen der Kunst überhaupt kein Reichthum gewinnen. Und diesen Reichthum, trotz der Fähigkeiten zu seinem Besitz, verschmähen, heisst Undank üben gegen die Güte dessen, der die Natur so schön gemacht und auf ihr Jahrtausende lang den Besten dieselbe Gottesgabe verliehen hat.

Keine Epoche lehrt dies eindringlicher, als die flandrische und deutsche des späteren Mittelalters. Man darf sie unbesorgt mit der griechischen Kunst vergleichen. Hier wie dort jedes öffentliche Gebäude ein Kunstwerk; Giebel und Wände mit Statuen, Gruppen, Gemälden bedeckt; jedes Geräth ein Erweis sinnreicher Erfindung; jede Fertigkeit zur Meisterschaft durchgeübt, und was dem Meissel und Pinsel unvorstellbar bleibt, dichterisch durch den Rhythmus des Worts belebt.

Und doch ist nichts unterschiedener, als die Art der Vorzüge dort und hier. Was die Hellenen mit linder Hand ablösen von ihren Formen und Charakteren: die Fülle und Eigenthümlichkeit in Gestalt und Zügen; wofür ihnen kein Bedürfniss wach wird: die Vertiefung der Seele, das vor Allem ergreift das Mittelalter und macht es zum Hauptpunkt. Was den Griechen am höchsten galt: die Klarheit, die kein Inneres ohne voll entsprechende Aeusserung kennt, die freie Ruhe, die einfache Abrundung — dieser sonnenhelle Tag ist jenen untergegangen. Ihr Licht bleibt der Stern, der zu innerer Umkehr und Andacht leuchtet.

So kommen im deutschen Mittelalter denn auch vorzugsweise die Darstellungsmittel in Aufnahme, die dieser Sinnesweise am nächsten stehen. In Griechenland halten alle Künste den plastischen Grundzug fest. Das Mittelalter drängt mehr und mehr zu malerischer Auffassung und Malerei, weil innere Seele in selbständig reicher Aussengestalt am lebendigsten durch Formen- und Farbenschein ausdrückbar wird.

Liegt aber der malerische Sinn so tief im Geiste jener grossen Epoche, weshalb — und das kann uns stutzig machen — bedurfte es fast eines Jahrtausends, ihn selbst nur in soweit zu wecken, dass er ernstlich an seine Aufgabe ging, und wieder neuer Jahrhunderte, bevor er sie siegreich löste?

Die Antwort ist einfacher als es scheint. Anfangs verlangte die neue Zeit den Kunstbeistand der alten, auf der sie erwuchs, und konnte spät erst diesen Ursprung verleugnen, um voll und frisch aus selbsteigenem Gemüth und Leben zu bilden und zu erfinden.

Der Maler, der wie das Leben lebendig sein soll, bedarf der breitesten Vorhülfe. Die Täuschung, auf leerer Fläche Gestalten zu runden, in Luft und Beleuchtung zu nähern und zu entfernen, und nicht im Menschen nur, auch in Thier und Landschaft die belebende Seele aufzuthun — dies Zauberwerk will Beschwörungsformeln, die schwer zu finden und schwieriger noch zu gebrauchen sind.

Schon die Wirklichkeit rings umher muss sie aussprechen. Unter allen Künsten fordert die Baukunst am wenigsten, die Malerei am meisten ein genügendes Vorbild äusserer Erscheinung. Gestalt und Farbe erfindet der Maler weder in ihrer normalen Grundform, noch in dem Wechselspiel zufälliger Eigenheiten. Beide sind ihm vorerfunden und nur die Benutzung und Wiedergeburt sein freies Werk.

Die Naturgebilde, seit Jahrtausenden schön wie am heutigen Tage, liegen von Anfang zu seinem Dienste bereit. Welch ein Weg aber, bis er sich ihrer, statt zu praktischem Gebrauch, zum Zweck der Schönheit bemäch-

tigt. So lange es Malerei gegeben, sind Thier und Landschaft niemals Ausgangspunkte, sondern stets der Abschluss langer Entwicklung gewesen. Mythen, religiöse Satzungen und Ereignisse, die Grossthaten der Nation, menschliche Gebiete überhaupt gehen voraus. Die gesammelte Sympathie für die Natur als solche wird erst vollständig wach, wenn sich das Kunstinteresse für diese Kreise zu erschöpfen beginnt.

Lehre und Kultus, Staatsleben und Häuslichkeit mit all ihrem Inhalt müssen aber nicht in der Seele des Künstlers allein, sie müssen, ehe Malerei blühen kann, schon in der ganzen Nation zu deutlichem Durchbruch kommen; die Wirklichkeit muss dem Maler Zustände, Charaktere und Physiognomieen bieten, in denen sich individuell der geistige Gehalt jener Lebenssphären offen ausprägt. Perioden der Rohheit vermögen dies nicht. Wildheit und Leidenschaft machen die Barbarei nicht zur Form allein, auch zum Inhalt der Individuen und Handlungen. Ihr Angesicht wird zum Seelenspiegel, aus dem ungehemmt nur der Naturdrang herausblickt. Die Macht bildender Zucht muss dies Uebermaass begrenzt und in milder Versöhnung begeistigt haben. Bildung heisst ja nichts Anderes, als durch geistige Thätigkeit wirklich entwickeln und aneignen, was zunächst nur als Anlage eingepflanzt ist.

Die Naturdinge bedürfen solcher Erziehung nicht; je unbeseelter, je weniger. Der fortwachsende Keim ihres geregelten Daseins entfaltet sich ohne bewusstes eigenes Zuthun.

Den Menschen allein trifft das schwere Loos, sein geistiges Leben nur der selbstthätigen Arbeit zu danken,

und doch zu froher Gesundheit nicht die Geburtsstätte der Natur zu verleugnen.

Ein gleich schlimmer Feind wird die Gegenseite: die losgebundene Bildung, die mit der Bahn und Forderung der Natur nicht mehr in Einklang bleibt. Sie findet in geistiger Eitelkeit dann ihr Genügen nur in der Entfremdung von Allem, was sie nicht ersonnen hat. Gestalt, Benehmen, Kleidung und Sitten streben unbefangen oder bewusster nach dem Gegensatz dessen, was die Natur liebreich nur zu voller Befreundung verleiht. Die Barbarei missgestaltet aus Unkenntniss und Ungeschick, die Ueberbildung absichtlich aus Convenienz und abirrendem Geschmack. Die Phantasie erlahmt, das ernüchterte Gemüth verlernt seine eindringliche Sprache. Verstand und Klugheit regeln alle Verhältnisse. Solcher Bildung kommen Wahrheit und ächte Form zuletzt gänzlich abhanden. Die Gewandtheit, mit der sie künstlich ihren selbsterfundenen Regeln folgt, bekundet bestenfalls nur eine geistreiche Fertigkeit, die kein Genius belebt.

Das zweischneidige Schwert der Bildung verwundet noch tiefer. In glücklichen Tagen wird sie zum Förderniss alles Grössten und Besten. Voll des wichtigen Gehalts, der Geltung erlangen soll, dient jeder zum Organ des Rechten, das Alle bezwecken und die Bildungsreichen am gediegensten ausführen. Hervorragende sind nur die begabteren Träger des Gemeinsamen und Ganzen. Hat aber die Bildung ihr Werk vollbracht, dann sofort arbeitet sie statt für Zusammenhalt nur für neuen Verfall. Als geistige Thätigkeit wurzelt sie von Anfang an in dem selbstbewussten einzelnen Innern. Was Jeder, wenn auch durch fremde Mithülfe weiss, wozu er sich geschickt

macht, seine gesammte Bildung verwendet er in verschlechternder Zeit nicht mehr für das Fortgedeihen der Kirche und Kunst, Nation und Familie. Er beutet sie für den eigenen Nutzen aus. Die Selbstsucht durchrankt den ganzen Bau. Sie nistet sich, leise bröckelnd, in alle Fugen und lockert und trennt die festen Verbände. Glaube und Treue schwinden, die Vaterlandsliebe erstirbt, Vertrauen und Redlichkeit wanken. Immer verfeinernder wird der Genuss — der keines Opfers fähig Jedes fordert — zum letzten Ziel, bis selbst die Kraft des Unglaubens in Aberglauben versinkt, und die bisher heuchelnde Scheu in schamloser Offenheit ihre Ehre sucht.

So sind für die Malerei nur vorzugsweise Perioden günstig, gleich weit abstehend von der Prosa der Rohheit und der Prosa der Ueberbildung. Gläubige Zeiten, in denen nach gezolltem Tribut auch die Kirche dem Weltbereich seine Entfaltung gönnt, und nicht von der Kunst auch Busse dafür verlangt, dass sie den Sinnen freundlich ist; Zeiten, nicht des Ablebens schon, sondern des raschen Wachsthums, Epochen noch ungeschwächter Thatkraft, doch über das Nützliche hinaus, voll Lust an Zierde und freier Schönheit; Tage, in denen ein gesunder Muth den Menschen noch treibt, sein Inneres ungeschminkt auch nach Aussen zu kehren; in denen überhaupt Seele und Leib, statt ungehörig um Vorrang zu kämpfen, sich stärkend beistehen und Charaktere sich festigen, weil nicht das Kleinste und Grösste bequem schon für Alle zurecht liegt, sondern Jeder aus sich heraus finden und für sich aufkommen muss.

Wie nur solche Zeiten im Leben selbst bereits dem Maler die nöthigen Studien liefern, befähigt die Bildung

sein Auge zugleich zu der unentbehrlichen Sicherheit genauer Beobachtung, sein Gemüth zur Vertiefung ins Innere, und erweitert für Beides sein waches Gedächtniss. Talent und Genius reichen ohne Aufmerken, Eindringen, Festhalten nicht aus. Zu nichts gehört höhere Bildung als zum wirksamen Anschauen und rechten Verstehen. Wilde haben die schärfsten Sinne. Doch nur in dem Umkreise ihrer engen Bedürfnisse und nur für das praktisch Fördernde und Schädliche, soweit sie es kennen. Kindern umgekehrt schreibt man einen Grad selbstthätiger Einbildung zu, die dem Manne fehle. Wie falsch! Nur der Mangel an Blick für Detail und Gesammtheit lässt sie in Jedem Jedes sehen. Nicht anders ergeht es den Völkern. Das Allgemeinste der Form und Farbe allein wird bald erfasst und in roherer Zeit meist unrichtig, roh und nur unbestimmter dem Inhalt entsprechend, der sich darstellen soll. Für das Individuelle äusserer Gestalt, für das besondere Innere, das jede Form beseelt, gehen Sinn und Blick erst reiferen Tagen auf.

Doch ist dies Verständniss auch klar genug, so stehen die Werke der Phantasie immer noch nicht an Gewölben und Wänden. Auch der Weg von Erfindung zur Ausführung verlangt vielfache Entdeckungen. Der lebendige Einklang von Geist und Hand setzt eine Erziehung voraus, die mit der Bildung der Wirklichkeit und des aufmerkenden Auges gleichen Schritt hält.

Diese Wechselwirkung von Leben, Technik und Phantasie in ihrem Stufengang aufzuhellen, ist nicht das geringste Problem der Kunstgeschichte.

Unsere Epoche steigt auch nach dieser Seite allmälig nur, und selten sprungweise zum Gipfel aufwärts.

ERSTE HAUPT-PERIODE
christlicher Malerei.

300 — 1250.



I. Kapitel.

Altchristliche Kunst.

300 — 600.

Bevor die Völkerwanderung frische Nationen heranwälzt, beschränkt sich die Ausbreitung des Christenthums auf das römische Reich im Osten und Westen. Hier fehlt es nicht an Bildung, an Kunst und technischer Fertigkeit. Doch sie sind überalt, abgelebt, in immer tieferem Versinken. Der Anhauch neuer Lehre verjüngt den Volksgeist nicht.

Für religiöse Kunst bleibt da kein weiterer Raum, als das Vorgefundene in erneuter Bedeutsamkeit zu verwenden, das Passende festzuhalten, das Widerstrebende abzuthun.

Die Einsicht in diese altchristliche Kunst, ihre Aufgabe und Leistung hat nach Rumohr's Vorgang neuerdings vor allen Schnaase mit Kenntniss und tiefem Sinn um Vieles erleichtert. (Gesch. d. bild. Künste. 3ter Thl. 1844.)

Die älteren Kirchenväter eifern zwar wider Verbildlichung. Doch auf die ersten Gemeinden schon ging die Phantasielust an metaphorischem Ausdruck über. Das Lamm mit dem Kreuz wird zum Sinnbilde Christi; der dürstende Hirsch veranschaulicht die christliche Sehnsucht; der Phönix die Auferstehung; Engel, Löwe, Adler und Stier die Evangelisten.

Dieser Drang bereits ebnet der Malerei den Weg. Sie gewinnt den Muth, das Uebersinnliche sichtbar zu fassen. Sie stellt nun bald genug auch Begebenheiten vor Augen. Minder zwar aus Kunstinteresse an entsprechenden Charakteren, Gestalten und Hergang, als zur Andeutung allgemeiner Lehren, zur Stärkung des Glaubens, zum Spiel der still mit dem Heil beschäftigten Seele. Selbst Christus erscheint noch symbolisch als guter Hirt oder als Orpheus, bartlos und jugendlich, wie ein Sprössling der ewigen Götter.

Wenige Reste dieser nächsten Richtung sind auf uns gekommen; und auch sie nur in Nachzeichnungen nunmehr verschütteter Deckengemälde in den kapellenartig eingerichteten Katacomben zu Rom; architectonisch getheilt, durch Arabesken heiter verbunden, in den Hauptfeldern mit allegorisch deutbaren biblischen Geschichten, in Nebenfeldern betende Männer und Frauen als Bild der Gemeinde; freundlicher im Ganzen als herb; in Anordnung, Charakteristik und Form ohne Anspruch selbständiger Erfindung.

Kaum aber gelangt mit dem fünften Jahrhundert das Christenthum zu Geltung und Herrschaft, so erweitert sich das Gebiet der Kunst. Constantin bereits räumt dem anerkannten Kultus Basilisken ein und lässt in ähn-

lichem Style Kirchen bauen. Mit der unveränderten alten Form begnügt sich der christliche Sinn nicht lange. Säulen, durch Rundbogen verbunden, theilen das gestreckte Viereck in drei Schiffe, das breite mittlere wird erhöht, die überragende Mauer mit Rundbogenfenstern durchbrochen, und bald darauf auch die halbrunde Altarnische als geweihteres Heiligthum durch ein Querschiff schärfer von dem Raum der Gemeinde abgetrennt. Die Decken bewahren ihr flaches Getäfel, Säulen und Schmuck die frühere Gestalt. Erst zu Byzanz im nächsten Jahrhundert bildet sich auf verändertem Grundriss der Gewölbe- und Kuppelbau vollständig aus. In Ravenna verbinden sich beide Style.

Damit hat auch die Malerei weitere Räume zu erhöhterer Wirkung zu füllen. Wie das Christenthum, dessen Lehren sie verdollmetscht, den Gottessohn selber zum Menschen macht, und seinen Geist auf die Apostel und Gemeinden forterben lässt, steht ihr das ungeschmälerte Kunstrecht offen, für den gesammten Kreis religiöser Gegenstände die menschliche Gestalt und Ausdrucksart aufzunehmen.

Zunächst beschränkt sie sich auf die einfachsten Aufgaben. Sie fügt dem Gotteshause die Anschauung dessen hinzu, was hier zu glauben und zu verehren sei.

Allgemach jedoch, statt der Symbole und Gleichnisse bringt sie schon Christus in eigener Gestalt nach der sagenhaften Tradition unter den Juden: gescheitelten dunklen, von der Stirn niederfliessenden Haars, klaren Auges; Nase und Mund tadellos, mit kurzem röthlichem Kinnbart. Auch der Kultus der Jungfrau entfaltet sich. Zu

beider Seite bilden sich die Grundzüge für die bedeutungsreichsten Apostel, Petrus und Paulus, gleichfalls aus.

Anfangs verwebt sich die frühere Symbolik mit dieser directeren Auffassung. Die letztere gewinnt das Uebergewicht. Selbst Vorgänge des alten und neuen Bundes werden dargestellt. An die Apostel reihen sich die Jünger, an diese die Heiligen.

Doch nur um die bestimmte Bedeutsamkeit religiöser Lehren, welche das Leben Christi ergiebt, die Apostel verbreitet, die Heiligen bewährt haben, eifert die Zeit. Das Menschenherz, das sie sich nach individuellem Bedürfniss zu eigen macht, darf noch nicht mitsprechen. In allgemein gültiger Wahrheit sollen sie feststehen, gleichmässig für Alle, Jedem als Norm.

Für diese Bedeutsamkeit allein sucht die Malerei nach Gestalten. Der Blick auf die lebendige Wirklichkeit ist ihr abgeschnitten. Specielle Charaktere zeigen in Form und Ausdruck nur, was in ihnen, und wie es dort wirkt und lebt, mit allem Zufall der Züge. Das Weiteste wird dann beschränkt, das Grösste kleiner, das Unabänderliche dem Wechsel anheimgestellt. Die malerische Erfindung jener Zeit darf zwar Menschengestalten geben, doch Keinem ähnlich in Physiognomie, nur Grundformen ohne Herzschlag, Athem und Seelenblick. Sie sollen nur Ehrfurcht wecken, nur Andacht befehlen. Antlitz, Gewandung, Stellung dürfen nur feierlich sprechen von wandelloser Ruhe und Majestät. So schauen zum Theil noch heutigen Tages die Gestalten Christi oder Maria's mit einzelnen Aposteln über lebensgross von den Wölbungen nieder, in Goldglanz oder Himmelsblau versteint, als gäbe es für ihre Herrlichkeit keine Flucht der Zeiten.

Diesen Hauptpunkt, wenn auch einseitig, gefunden und durchgebildet zu haben, ist das unschätzbare Verdienst altchristlicher Malerei.

Ihr gewaltsamer Ernst kann herb, ihr Mangel an menschlich vollerem Inneren erschreckend erscheinen, aber nur dieser Ernst entthront zum ersten Male die alten Götter und legt den Grundstein der neuen Kunst.

Es ist weder Zufall noch Armuth, dass alle spätere Epochen, wenn es darauf ankommt, Christus, Apostel und Heilige als einen Anruf zur Andacht hinzustellen, auf diese Urtypen zurückgehen. Sie entwickeln sie reicher zu voller Lebendigkeit; je kräftiger aber die alte Form durchblickt, desto wirksamer bleiben Gestalt und Ausdruck. Belebtere Physiognomieen mindern die Hoheit.

Dass sich die strenge Grösse in ihrer symmetrischen Anordnung am gelungensten auf statuarische Figuren beschränkt, liegt in der Sache. Begebnisse kann sie schwerer schildern. Wo es Handeln aus Trieb und Charakter gilt, bleibt sie machtloser. Sie kann nur die allgemeinere Bedeutsamkeit heiliger Vorgänge durch sichere Würde und Ernst wiedergeben. Für Körperform, Gewandung, Stellungen neigt sie sich antiken Vorbildern zu und sucht auch in der Malerei nach rundender Plastik. Die selbständige Erfindung betrifft vornehmlich den Typus der Köpfe und der Ausdrucksweise. Nach technischer Seite liegt ihr die Musivarbeit näher als die Wandmalerei. Das Material der Mosaiken eignet sich für Dauer und Pracht, und verbietet von Hause aus jene malende Feinheit der Uebergänge, durch welche die innere Seele zum Ausdrucke kommt.

So ist zwar der malerischen Phantasie der Boden geebnet, aber die Möglichkeit schneller Fortentwickelung

missgönnt. Nur so lange sie mit energischem Sinn findet und ausführt, ersteigt sie zu Rom und Byzanz ihren Gipfelpunkt. Die kirchlichen Kämpfe schaden ihr nicht. Die confessionelle Trennung übt keinen Einfluss auf Gestalt und Ausdruck. Die Kunst ist noch an Mitteln zu arm, das Neue im Princip des römischen Katholicismus zu wenig entfaltet, um wesentlich umändernd einzugreifen.

II. Kapitel.

Verwilderung der altchristlichen Kunst durch neue Völker.

600 — 1050.

Das christliche Alterthum hat sich mit dieser Glanz-Epoche erschöpft. Die Weiterbildung gebührt neuen Völkern. Ihr nächster Andrang stört den bisherigen Fortgang nicht. Italien, bis zum sechsten Jahnhundert mit Byzanz auf derselben Stufe, verliert weniger durch Theodorich's Eroberungen als durch die Kriege mit Justinian's Feldherrn, und die Lombarden setzen, kaum schon zur Kunst befähigt, sogleich dem gesunkenen Ravenna und Rom gegenüber den vorgefundenen Typus fort. Nur die Ausführung bleibt formlos roher, als zur Zeit der gothischen Herrschaft. (Rumohr, Ital. Forsch. I. S. 180 — 195.)

In Deutschland hatte die gleiche Kunst nur höchstens in den wenigen Städten Wurzel gefasst, die römischen

Colonieen ihren Ursprung verdanken. Wie lange sie verkümmernd dort weiterlebt, macht der Mangel an Denkmalen zweifelhaft.

Reichhaltiger, scheint es, ist ihr Fortblühen in Gallien bis in's siebente Jahrhundert, selbst unter fränkischer Herrschaft; wenn auch an Ausdruck ärmer und theilweise von unverstandener Form. Auch hier mischen sich, steigend im Laufe der Zeit, barbarische Elemente ein. Umgekehrt gegen Byzanz und das bisherige Rom wird überhaupt von nun ab statt der Ueberbildung die Rohheit zum Hinderniss.

Die Angelsachsen, von römischem Einfluss entfernter, begnügen sich jetzt schon, Miniaturen zufolge, mit schattenlosen Umrissen und spielen zu arabeskenartigem Schmuck, ohne Erinnerung an Leben und Wirklichkeit, mit Menschen- und Thiergestalt. Sie sind mehr Kalligraphen als Maler. (Schnaase, Gesch. d. bild. Künste. III. S. 515 bis 517. Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Engl. u. Paris. II. S. 134—136. III. S. 241—242.)

Nun stiftet Carl der Grosse ein neues Weltreich.

Seine Vorgänger bereits hatten zeitweise die Friesen und einen Theil der Sachsen, die Alemannen, Suaven und Baiern unterworfen, in Hessen, Ostfranken, Thüringen Kirchen und Klöster gegründet, Bisthümer errichtet und die geistliche Zucht verschärft. Carl erweitert die Grenzen bis zur Eider, Elbe und Raab und fast über ganz Italien. Doch geht er als Kaiser mit der Kirche getreulich Hand in Hand. Sie bedarf seiner als weltlichen Schirms und Arms.

Auch Deutschland theilt er in Diöcesen. Vom Volke und Klerus gewählt, vom Könige bestätigt, stehen Bischöfe

an deren Spitze, mit Zehnten wohlbedacht und über die Einkünfte von nahehin freier Verfügung, aber durch Erzbischöfe als Oberhirten und höchste Richter beaufsichtigt. Das geistliche Haupt auch dieser bleibt der Bischof zu Rom.

Den deutschen Volksstämmen lässt Carl ihre Gewohnheitsrechte oder geschriebenen Gesetze; nach fränkischer Art jedoch sondert er das gesammte Reich in einzelne Gaue, denen ein Graf als vom Könige ernannter Richter über Leben, Freiheit und Eigenthum vorsteht, umgeben von nunmehr ständigen Schöffen. Befreit von diesem Gericht sind nur die Güter der weltlichen und geistlichen Grossen. Hier spricht der Herr selber durch Bauernrichter und Vögte über Hintersassen und Dienstleute Recht, und lässt die Verwaltung durch Maier führen.

Zur Abhülfe von Gebrechen und Beschwerden, zur Aufsicht über Verwalter und Richter reisen alljährlich Königsboten, ein Bischof und ein Graf, als Gesandte umher. Zu Kriegsdiensten verpflichtet der Kaiser alle Gefolgsherren und Freie, die er belehnt hat. Bischöfe und Aebte müssen ihre Leute unter dem Schirmvogt senden, Freie ohne Lehen unter den Grafen ausziehen. Das so gebildete Heer eines ganzen Volks führt der vom Könige berufene Herzog.

Die Oberleitung der geistlichen Geschäfte liegt in des Erzkaplans Händen, für die weltlichen sorgt der Erzkanzler. Im Herbst werden Versammlungen vertrauter Hofbeamten, im Frühling Reichstage aller Bischöfe, Aebte und Grafen berufen. Die letzte Entscheidung steht nur dem Kaiser zu. Er richtet schwere Verbrechen der Bischöfe und Grossen, er hat gesetzgebende Macht in kirch-

lichen Sachen, er greift selbst in den Geschäftskreis der Erzbischöfe ein und erwirbt die weltliche Hoheit über die päpstlichen Besitzungen.

Gleich der Gliederung des Reichs liegen Carl Bildung und Kunst am Herzen. Auch in diesem Gebiete will er mehr als die Zeit vermag.

Die Hauptschwäche altchristlicher Kunst zeigt sich im Wiederholen. Die Deutungen schreiten nicht vor, die Formen bleiben traditionell. In Byzanz hat ausserdem schon der Bilderstreit Eintrag gethan. Das Verbot der Statuen stumpft den Blick für rundende Modellirung ab. Nur der Umkreis behandelter Gegenstände erweitert sich. Wie zuerst in Symbolen sucht die geängstete Seele jetzt in Vorgängen der Passion und der Martern Trost. Die Qualen werden augenfälliger dargestellt, doch nur als Eintausch neuen Extrems. Die lebendigeren Motive gelangen mit der religiösen Weihe in keinen Einklang. (Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Engl. u. Paris. II. S 217—225.)

Rom ebenfalls strebt vergebens weiter. Hadrian I., der dritte Leo unternehmen Bauten und Malereien. In beiden kommt es über verschlechtertes Nachbilden nicht hinaus. (Ital. Forsch. I. S. 197—205.)

Um so mehr darf Kaiser Carl mit Byzanz und Rom wetteifern. Er zieht aus Italien Künstler und Handwerker nach dem Rhein. Die Kaiserfalz Aachen soll sich zu einem Glanz erheben, wie er ihn selber in Rom gesehen. Ein riesiges Mosaik schmückt die Kuppel des neuen Doms: unter Engeln in Regenbogen der segnende Christus auf Goldgrund, angebetet von den zwölf Alten, die in mannigfacher Bewegung ihre Kronen darbringen. Der kaiser-

liche Palast wird mit Sinnbildern der freien Künste und den Kriegsthaten Carl's geschmückt. Die Kapelle zu Ingelheim stellt im Mittelschiff Geschichten des alten Testaments dem neuen, der Schlosssaal die heidnische Heldenschaft der christlichen gegenüber.

Auch in anderen Burgen und Kirchen liess der Kaiser malen, und seine Königsboten empfahlen die Pflege der Kunst. Die Neubekehrten sollen durch Pracht gefesselt, die Glaubensgegenstände ihnen in stummer Bedeutsamkeit eindringlich werden.

Der Barbarei jedoch ist nur Barbarisches verständlich. Die Mischung roherer Zeiterscheinungen mit altchristlicher Ueberlieferung scheint den Haupttypus abzugeben. Grössere Reste sind nicht mehr vorhanden.

Leider blieb der Gesammtzustand, den Carl gegründet, an seine Fürstengrösse gebunden. Die deutschen Stämme erfahren zum ersten Mal die Macht desselben Glaubens, die Einheit der gleichen Herrschaft. Die aufgedrungene Lehre aber ergreift noch ihr Inneres nicht, die gegebene Verfassung gewinnt kein Leben.

Das grosse fränkische Reich zerfällt. Ein deutsches Kaiserthum strebt empor. Doch die steten Theilungskriege, die siegreichen Einfälle hier der Normannen, dort der Slawen und Ungarn, lockern jedes Band und stören Carl's Einrichtungen, noch ehe sie im Volke selbst Wurzel fassen.

Das Verhältniss zur Kirche ändert sich, ja es kehrt sich um. Nicht mit thatsächlicher Uebung von Rechten zufrieden, welche seit Carl dem Könige zustanden, eignen sich die Päpste sogar Gerichtsbarkeit über das weltliche Oberhaupt an, dessen Gewalt überhaupt erst der Papst

übertrage. In ähnlicher Art befreien sich Bischöfe und Aebte auf ihren Besitzungen von der gaugräflichen Macht. Die weltlichen Grossen bleiben ebenso wenig zurück. Sie nöthigen die Herrscher zu stets neuen Schenkungen von Gütern und Leuten, Einkünften und Vorrechten. Damit das Reich sich nicht völlig auflöse, müssen ständige Herzoge den Platz der wechselnden Königsboten ersetzen.

Dem verwildernden Einfluss eines nicht mehr gezügelten Ueberganges kann auch die Kunst nicht entgehen. Wie viel in Bischofssitzen und Klöstern gebaut und gemalt wird, mehr als je überwuchert das barbarisch Eigene die altchristlichen Traditionen. Derbe Formen von roher Zeichnung, plumpen Füssen und dicken Köpfen werden bunt zusammengestellt, zur Pracht eher als zu geistiger Wirkung. Nur der lebendigeren Anordnung kommen die aufgewühlten Leidenschaften der Zeit zu Gute.

Von bedeutenderen Werken ist nichts mehr übrig. Eine Anzahl wichtiger Miniaturen, steigend in kalligraphischer Geschicklichkeit künstlich verschlunger Zieraten, legt allein noch Zeugniss von der Kunstart des neunten Jahrhunderts ab.

Die nächste Ordnung stellt sich erst unter den sächsischen Königen her. Schon Heinrich I. besiegt die Slawen, Normannen, Ungarn, erweitert das Reich, sichert die Grenzen. Otto I. erlangt die lombardische Krone und lässt sich, mit geschmälerten Rechten freilich, zum Kaiser krönen. Doch auch in Deutschland wird er nicht im Sinne Carl des Grossen Herr.

Mit Schonung germanischer Volksfreiheit hätte sich unter Carl's Verfassung, wenn auch langsam, ein staatlicher Zusammenhang bilden können. Die jetzige Wahl-

monarchie erwächst nicht nur auf dem Boden bereits gäng und gäber Gewalt und Uebergriffe, sie befestigt deren Erfolg zu Recht und Regel. Begier und Kraft, gestützt auf umfassenden Grundbesitz, ein reiches Gefolge von Dienstleuten und Schutzbedürftigen, immer bereit, den Mächtigen beizustehen, geben allein fast Ansehen und Sicherheit. Die Ausbeutung solcher Rangfolge von Abhängigkeit und Macht erstarkt allgemach zu einem Verfassungs- und Rechts-System, das von nun an die Grundlage für Pflicht und Befugniss bildet. Statt aus freier Gesammtheit entspringen jetzt alle Verhältnisse aus scheidenden Vorrechten. Dem Staate bleibt wenig, Alles wird individuell zur ausgedehntesten Stufenfolge persönlicher Bezüge. Die Freiheit sinkt zur Befreiung, zum Privilegium und Schirm vor Bedrückung, oder liegt in erworbenem Recht zum Drucke Niederer. Und je mehr gesetzmässig die Hand geschwächt ist, die das Ganze zügeln soll, je mehr zu schwankendem eigenem Halt muss sie stets neue Vorrechte austheilen. Der Reichsverband lockert sich bald genug zu weiteren oder engeren Bezirken, in welchen Stellvertreter des Königs Heerbann und volle Gerichtsbarkeit nur noch auf Reichsgütern ausüben. Was unter den Carolingern in allen Landestheilen persönliches Amt war, vom Könige verliehen und beaufsichtigt, verwandelt sich zum selbständigen Recht, das an Lokal und Boden, Lehen und Erbrecht haftet, und überhaupt nicht als Befugniss, die aus Befähigung fliessen soll, sondern wie sonstiges Eigenthum angesehen und gehandhabt wird; verzweigter und hemmender, je kleinere Ortschaften und Güter sich loslösen, umfassender, je grösseren Besitz ein

markiger Arm erringt, und nur gespaltener und streitig, wenn minder Berechtigte thatkräftig vordringen.

Das beste Theil nehmen die Häupter der Kirche vorweg. Auf ihren Bischofssitzen, Stiftern und Propsteien machen sie sich derselben Aemter theilhaftig, zu deren Ausübung sonst der König nur weltliche Grosse berief. Die Schenkungen mehren sich, und ausreichendes Eigenthum stachelt nur zur Erlangung von Ueberfluss.

Für die weltlichen Diener und Herren gewinnt das Lehnswesen gleichfalls genauere Form und reichere Abstufung. Macht und Leidenschaft verlocken zwar zu Treubruch und Ueberschreitung. Herzöge, Mark- und Pfalzgrafen und begüterte Freie machen sich mehr und mehr unabhängig, sie liegen bald für, bald wider den Kaiser, bald gegeneinander und mit den eigenen Vasallen in Streit, allem Hader zum Trotz verknüpft aber auch sie nach und nach ein Band neuer Sitte.

Bereits seit Heinrich I. wird der Kriegsdienst immer mehr Reiterdienst, kostspielig und in Waffenübung schwierig. Die reicheren freien Eigenthümer allein vermögen noch solcher Forderung nachzukommen, die ärmeren sehen sich gegen Geldbeiträge davon befreit.

Wer von Eltern stammt, die Reiterdienst leisten, gehört jetzt einem bevorzugten Stande zu. Er ist der Kriegs- und Landfrohnden ledig, zur Erwerbung von Gütern mit Reiterdienstpflicht ausschliesslich berechtigt, und auf Kriegsleben und Waffenthat lebenslang angewiesen.

Noch ist dies neue Ritterthum nicht zu Poesie der Gesinnung, zu freiem Benehmen und Anmuth gereift; aber der Keim wenigstens zu edlerer Kriegsführung, zu Grossmuth und Kunst in Handhabung der Waffen, zu

persönlicher Ehre, gemeinsamer Treue und Waffenbruderschaft ist gegeben.

Gegen die Kräftigung der Kirche, der Fürsten, Grafen und Ritterschaft bleiben die Städte noch ganz zurück.

Wenige entstehen aus römischen Colonieen, die meisten dienen zum Schutz vor äusseren und inneren Feinden. Abteien werden befestigt, Gräben und Wälle um Pfalzen, um freie oder gemischte Weiler gezogen. Besonders Heinrich I. lässt Burgen zur Wahrung der Ernten errichten und vertheidigen. Den Rhein entlang, selbst in Flandern, am Nord- und Ostseestrande, in Westphalen, Sachsen, am Bodensee, die Donau hinunter, in Thüringen und Baiern fehlt es an Ortschaften nicht, die sich nach Aussen abschliessen, um sich enger zu einigen. Verwaltung und Rechtsspruch aber gebührt dem Herrn allein. War die Stadt früher ein Bischofssitz oder wird sie es, und erwirbt der Bischof auch noch das Grafschaftsrecht über die freien Bewohner, so kann er anfangs den Blutbann zwar nur durch einen Burggrafen üben, den der König beleiht; im Verlauf jedoch kommt auch dies ausser Brauch, und der Bischof ist vollständig weltlicher Herr. Andere Städte umgeben als Mittelpunkt eine Pfalz. In ihr bleibt der König Machthaber, theils als Eigenthümer, soweit ihm der Boden gehört, theils durch die Hoheitsrechte, die seinem Grafen gebühren, und die Verwaltung und niedere Gerichtsbarkeit, denen sein Schultheiss und Ortsrichter vorstehen.

In früheren Villen weltlicher oder geistlicher Fürsten endlich, oder in Städten, von Grafen und freien Herren gegründet, setzen diese ihre Beamten ein und verleihen dem später emporblühenden Orte, je nach Willkür, Vor-

rechte und Freiheiten. Die Bewohnerzahl mehrt sich gelegentlich nach und nach. Gedrängte Freie suchen Schutz, bedrückte Leibeigene werden geduldet. Je nach Bedürfniss und Mitteln steigen Kirchen empor. Hält der Herr dauernden Hof, erlangen die noch unfreien Handwerker wohl auch Recht zu eigener Arbeit und deren Verkauf. Um die Kirche her öffnen sich Märkte, der Handel fängt langsam zu steigen an, und ein von den Landbewohnern, Rittern und Geistlichen unterschiedener Lebenskreis erweitert und bildet sich.

Diese sämmtlich fast neuen Elemente, scheint es, müssten in ihrem frischen Wachsthum nun auch der Kunst ein erneutes Leben bringen. Und doch erweist sich bis zum eilften Jahrhundert eher das Gegentheil.

Die Städte sind noch von geringem Belang und der Vorsprung des Ritterthums hilft nicht viel. Bildende Kunst wird zu keiner Zeit sein Bereich. Die schwere Lanze lässt sich nicht leichter zum Malstock, der Reiherbusch zum Pinsel machen, als der Kriegsheld und Ritter zum Handwerksmann.

Mehr noch haben die Grafen und Fürsten mit Hab und Gut, Fehden und Kriegen vollauf zu thun. Ihr Hauptinteresse liegt nicht in Gestalten der Phantasie, und am wenigsten in der Ausübung schwer erlernbarer Künste. Die Geistlichkeit allein fast bleibt zur Pflege der Malerei geeignet. Der ächten Andacht und Frömmigkeit ist zwar auch das Rohe und Hässliche nicht unerträglich, und klösterliche Beschaulichkeit zieht von Liebe zur Schönheit nicht minder ab, als Trägheit, Stumpfsinn und Völlerei. Der höhere Klerus dieser Zeit ist aber nicht auf sein kirchliches Amt beschränkt. Seine weltliche Pflicht giebt

ihm den vollen Blick in das weltliche Leben. Und selbst vom kirchlichen Standpunkte aus zieht er vor Allem die Künste in sein Bereich, die ihm Kirchen bauen und die Glaubenssätze klarer verdollmetschen, als das ungefügige Wort seines Vicars in Messe und Predigt. So fesseln hochgestellte Prälaten, hier gottesfürchtig und, soweit es reicht, gelehrt und gebildet, dort prachtliebend, ruhmbegierig und reich die besten Meister an ihren Hof. Einige sogar ragen selbstthätig als Künstler hervor. Und die Klosterruhe begünstigt ihrerseits wenigstens die harmlose Kunstbeschäftigung mit dem bunten Ausschmuck frommer Bücher, die selten zwar aus eigener Erfindung fliesst, der gangbaren Auffassung aber als schwächerer Widerschein folgt.

Wie früher bereits die Abtei von St. Gallen, wird das Kloster zu Fulda eine Zufluchtsstätte der Kunst und Bildung. Dann in Westphalen Paderborn, das durch Bischof Meinwerk emporkommt. In Hildesheim zeichnet sich Bischof Bernward in eigener Kunstübung aus, und seinem Nachfolger Godehard steht als grösserer Meister der Maler Buno zur Seite. Nach Lüttich zieht Bischof Balderich den Maler Johannes aus Italien, den schon Otto III. in Aachen beschäftigt hatte. Die Erzbischöfe von Cöln thun sich gleichfalls in Kunsteifer hervor, und wo nur in Deutschland Kirchen gebaut oder Königspaläste ausgeziert werden, darf neben der Pracht goldener Altartafeln, Leuchter und Messkelche der Schmuck bemalter Gewölbe und Wände nicht fehlen.

Woran es aber der Malerei trotz aller Begünstigung gebricht, ist die künstlerische Veredlung. Fremde Vorbilder bleiben in fühlbarem Grade aus. Italien, das sie

bisher gewährt, muss erst den Bildungsprocess bestehen, der den Mittelpunkt des alten Reiches in Sprache und Literatur, Verfassung und Recht erneuen soll. Diese praktische Aufgabe entfernt von den Traditionen der grossen Vergangenheit. Die sich selbst überlassene Kunst ist in Auffassung, Formensinn und Fertigkeit schlimmer gesunken als irgendwo.

Mit Byzanz kommt Deutschland seit Otto dem Grossen mehrfach in Berührung. Aber dieses Reich ist durch inneres Ermatten geistig verödet und nur in äusserer Regsamkeit städtischen Lebens, in Kunstfleiss und technischen Geschicklichkeiten noch überlegen. Der Nachklang altchristlicher Vorbilder verschwindet auch hier. Die Vorzüge sauberer Ausführung allein, selbst wenn sie die Deutschen sich aneignen, können den Kunststyl nich reinigen.

Im Wesentlichen steht Deutschland auf eigenen Füssen. Die Malerei ist dadurch, statt zu tieferem Ernst in Gestalt und Ausdruck, vorerst nur befähigt zu bunter Pracht. Sie befestigt sich wohl in jener theologischen Deutungsart, deren weite Zusammenstellungen das neue und alte Testament aus einander erklären, und benutzt zur Belebung die Wirklichkeit. Mit wie obenhin gesehener Andeutung aber ist sie gerade nach dieser Seite befriedigt, und wird doch schon angestaunt und gepriesen. Wie willkürlich behandelt sie Gewänder und Formen; und macht sich byzantinischer Einfluss, in Miniaturen besonders, geltend, so stellen der genaue Fleiss und eigenthümliche Farbenreiz nur um so heller die Ungebundenheit der Gestalten in's Licht.

Dennoch müssen die geheimnissreiche Bedeutsamkeit, das Erhobensein aus der gewohnten Umgebung, der kolossale Maassstab, die in's Auge springende Färbung noch immer von Wirkung gewesen sein. Die Hinderung liegt ausserdem nicht in Erlahmung. Bei nur unentwickelter Lebenskraft stehen sich Verderb und Abhülfe oft am nächsten.

III. Kapitel.

Wiederanschluss an bessere altchristliche Vorbilder.

1050 — 1250.

Die altchristliche Kunst hatte ihre Glanz-Epoche auf dem Boden des Alterthums erreicht. Vom siebenten bis eilften Jahrhundert wächst das Leben der neuen Völker verwildernd darüber hin. Zerstört und ausgesogen ist die bessere Grundlage nicht; unkundige Barbarei allein hat die befruchtende Kraft gehemmt. Klärt sich nur erst der Kunstblick wieder, so kann das bewährte Alte, trotz der bisherigen Aussaat, ja durch diese selber von Neuem belebt, Gestalt und Ausdruck durchdringen und adeln. Keines anderen Ziels sind die beiden nächsten Jahrhunderte fähig.

Nur die Geistlichkeit ersteigt den ersten Gipfel ihrer Macht. Gregor darf den kühnen Plan ausführen, den gesammten Klerus durch strenges Eheverbot ausschliesslich

der Kirche einzuverleiben, und zu der erlangten Hälfte weltlicher Herrschaft noch die fehlende zweite hinzuzuthun. Kein Fürst soll Bischöfe belehnen, kein Bischof Beleihung aus weltlicher Hand entgegennehmen.

Neben der Geistlichkeit gewinnt die Ritterschaft Glanz und Ruhm. Welchen Reichthum aber Kriegsleben, Waffenspiel und kirchlicher Pomp auch bieten, die erfindende Kunstübung, die daraus Vortheil ziehen soll, gebührt den Ständen gerade, deren schnellerem Aufblühen Kirche und Ritterthum am meisten im Wege stehen.

Der Einfluss der Zeitumstände ist seit Mitte des eilften Jahrhunderts auf das Fernhalten störender Rohheit beschränkt.

Wie Heinrich III. zum ersten Male seit Carl dem Grossen die Kaiserherrschaft mit Nachdruck führt, wie Gregor die Hierarchie durchgreifend dem Papste unterwirft, sucht nun auch allmälig die Malerei nach Grundlagen, welche die Willkür zügeln und die barbarischen Elemente zurückdrängen. Sie verschmäht nicht, als Ornament zu dienen und arabeskenartig zu schmücken. In grösseren Werken fügt sie sich nicht minder den strengen Regeln der Symmetrie; Gestalten, Faltenwurf, Stellungen, wenn auch theilweise in Bewegung ungelenk, werden würdevoller, die Umrisse genauer, die Färbung sorgsamer.

Als Beispiel die Gemälde zu Benedictbeuren, welche die Klosterchronik des zwölften Jahrhunderts aufzählt: an den Wänden Heilige und Scenen aus der Geschichte Maria's; in der Chornische Christus zur Rechten Gottes, zwischen Sonne, Mond und vier Leuchtern; darunter die Himmelfahrt, dann die Apostel und in weissem Gewande die beiden Männer, zuletzt Heilige: Alle empor zum

Heiland blickend. (Fiorillo, Gesch. d. b. K. in Deutschl. Bd. I. S. 178 u. 179.)

Die Bischöfe Burcard von Halberstadt, der H. Otto von Bamberg, Uffo von Merseburg liessen ihre Dome gleichfalls kunstreich ausmalen, und der Erzbischof Hanno von Cöln zierte St. Gereon mit Bildnissen seiner Vorgänger. Doch hat sich kein Ueberrest mehr erhalten. Gleichzeitige Miniaturen müssen den Verlust auch diesmal vergütigen.

Mit dem Schluss des Jahrhunderts treibt der Zeitsinn mächtiger vorwärts.

Die Hauptthaten, denen die gesammte Christenheit zueilt, beginnen. Der katholische Drang nach äusserer Anschauung sucht das Letzte, was kein Gottesdienst geben konnte, das Einzige, was von Christi Wandeln auf Erden noch sichtbar war: den Boden, den er betreten, die Stätte seines Leidens, das Grab, in das ihn die Freunde gesenkt. Es gilt, dies Grab aus ungläubigen Händen zu befreien. Zu dem religiösen Eifer, den die Kirche anruft, gesellt sich der Trieb der Fürsten nach Land und Macht auch im Morgenlande, die Lust der Ritterschaft an Abentheuern und Heldenruhm. Ihnen nach folgt die rohe Masse, ohne Freiheit und Lebensziel.

Der Erfolg dieser Züge aber bringt andere Entscheidungen, als bezweckt waren. Denen, welche nur das Grab suchten, geschah, was den drei Frauen schon beim ersten Frühlicht begegnete: sie fanden die Stätte leer, und den Leib nicht darinnen, den sie hineingelegt. Der Heiland lebte und lebt noch heut; nicht in dem Leibe, der vermodern kann, — im Geiste der Seinen, in der Gemeinde, deren Leib nicht nur die Kirche ist, sondern

das Werk auch der Völker, ihr Staat, ihr Recht, die ganze Gesittung und deren That. Sie suchten diesen Leib nicht im Morgenlande, aber sie fanden ihn, zurückgekehrt, daheim mit der Forderung, ihn nun erst zu nützen und durchzubilden.

Die Fürsten und Ritter hatten die Sarazenen besiegen wollen. Aber in Muth des Glaubens und Tapferkeit begegneten sie dem gleich starken Feinde; in Aufopferung und Adel, in Weisheit und Sitte, Erwerb und Pracht statt Besiegter Siegern. Der dauernde Triumph des Abendlandes lag darin allein, dass die Völker sich näher rückten auf der gemeinsamen Wallfahrt, dass sie Erfahrung, Aufschwung, Geschicklichkeit mit nach Hause nahmen, und dort sich aufrafften zu neuem Fortschritt. Und ging der bunte Tross schaarenweise zu Grunde, elend und nutzlos, so scholl über's Meer auch ihm die Lehre: statt sich auf Abentheuern zu vergeuden, besser im angeborenen Vaterlande Geltung zu erlangen neben Rittern und Priestern, selbständige Freiheit zu erkämpfen durch Arbeit, die jene nicht trieben, vorzudringen ohne Aufschub und Rast, bis ein unabhängiger neuer Stand die stolze Ritterschaft überragte, und selbst dem Kaiser nur gäbe, was des Kaisers, der Kirche was Gottes.

Das zwölfte Jahrhundert zeigt dies volle Ergebniss nicht, doch geht ihm entgegen. Die Reichsgrenzen erstrecken sich von der Rhone bis über die Weichsel, von der Nordsee bis an's mittelländische und adriatische Meer. Herrscher von starkem Geist, Vorkämpfer der Zeit, führen eine Epoche der Macht herbei, wie sie Deutschland bisher vergeblich erstrebt. Die Hohenstaufen ernten die Frucht von Jahrhunderten und pflanzen und pflegen den

neuen Keim. In Aachen zum deutschen, in Mailand zum lombardischen König gekrönt, in Rom zum Kaiser und Schutzherrn der gesammten Kirche, ziehen sie im Reiche von Pfalz zu Pfalz, in Beleihung von Gütern und Vorrechten unbeschränkt, oberste Richter über Leib und Leben der Fürsten, auf Reichstagen die wichtigen Angelegenheiten beschliessend, im Kriege an der Spitze des Heeres, das die Reichsstände und Vögte sammeln und die Herzoge zuführen müssen.

Die geistlichen Landesherren wohnen zumeist in den Städten; die Landgrafen und Herren auf ihren Stammsitzen, umgeben von ritterbürtigen, zum Hofdienst verpflichteten Freien, Pächtern, Beamten und Dienstleuten; die Ritter vereinzelt auf ihren Burgen.

Die grossen Herzogthümer in Burgund und Lothringen, Franken, Sachsen und Baiern zerstückeln sich noch einmal. Auch für die kleineren Territorialherren bleibt aber der Kaiser nur der oberste Lehnsherr, dessen Reichspläne sie, je nach Charakter, Neigung und Sonderinteressen, fördern oder durchkreuzen. Der eisernste Herrscherwille vermag nicht ohne kluge Berechnung einzugreifen, und scheitert oft an zerbröckelndem Widerstande.

Friedrich I. muss sechs Mal über die Alpen ziehen, zwei Mal den Polenherzog zur Erneuung des Lehnseides zwingen, und besiegt Heinrich den Löwen erst nach langwierigem Kampfe. Was aber ein freier Blick, was feurige Kraft, Vorsicht und Muth vermögen, hat dieser seit Carl grösste Fürst für den Glanz des Kaiserthums und die Ordnung des Reiches gethan; in solchem Maasse, dass ihm als ebenbürtiger Widersacher nur der Papst zu Rom gegenübersteht.

Auch in diesem erneuten Streit jedoch kann Friedrich nicht das Verlorene wiedergewinnen. Wie weiland Carl Königsboten, sendet der Papst jetzt seine Legaten, die Würdenträger zu bewachen, Synoden zu berufen, Beschlüsse zu bestätigen, Klöster zu visitiren, Dispense und Weihen zu ertheilen. Das eine päpstliche Haupt dringt mit seinem Willen bis in die Mönchsorden zu anderem Gehorsam durch, als der Kaiser in seinem Reiche.

Unter so zwiespaltiger Doppelführung, mit stetem Blick auf das glückverheissende Morgenland, belebt das deutsche Volk jetzt ein frischer Geist.

Nicht das Schwert nur der Ritterschaft blitzt in den Kreuzzügen und schirmt die Pilger, auch die Dichtkunst des Ritterthums nimmt ihren Aufschwung. Carl's des Grossen Ruhm und Thaten sind schon zu Sagen geworden epischer Kunst, die sie im Sinne der Gegenwart schmuckreich erzählt. Das Leben der Jungfrau, der Heiligen, der Heiland, das Weltgericht bieten der Geistlichkeit ähnlichen Stoff. Und wie die Kreuzzüge, voll Sehnsucht nach dem Heiligsten in Ort und Reliquien, den Eifer spornen zu schweifenden Abentheuern in fremden Zonen und Ländern, zu Leiden und Sieg, sendet auch die Poesie ihre Helden aus, den heiligen Graal zu finden und zu erkämpfen.

Das wenig erfüllte, doch offene Herz adelt ebenmässig sein inneres Bereich. Lieder der Liebe und Courtoisie, der Lust an Gelag, Turnieren und Krieg tönen von der Provence her; deutsche Fürsten, Ritter und Freie stimmen ein auch in diesen Ton; minder glänzend und hell, einfacher, aber ehrlich und wahr, und reich schon an lieblicher Echomusik des Reims.

Vielseitiger Kenntniss kann die Poesie noch entbehren, der genauen Beobachtung der Dinge und Charaktere sich entschlagen, und auch die Mittheilung bedarf nur der Sprache, die jeder kennt, und des Klangs, den die Melodie der Seele lehrt.

Baukunst und Malerei fordern andere Erfahrungen und geregelteres Handwerk. Für sie thut das Städteleben einen grossen Schritt vorwärts. Schon tragen hier ritterbürtige Freie minder ausschliesslich ihr Haupt neben den unfreien Handwerkern empor. Begüterte Handelsherren, freie Gewerksleute stehen dazwischen, gleiches Vorrecht, dieselbe Beschäftigungsart führen zu Genossenschaften, und je bunter die Bevölkerung, desto dringender ist ein friedliches Beisammenleben hinter den Mauern, die Jeden beschützen sollen. Ausser der Rechtspflege, an welcher bevorzugte Freie schon längst als Schöffen Theil haben, bilden sich aus demselben Kreise Stadt-Behörden mit Polizeigewalt über Handels- und Marktverkehr, mit freiwilliger Gerichtsbarkeit und Verwaltung des Stadtvermögens. Ein Gemeinderath stellt sich neben die Schöffenbank oder beide ergänzen und verbinden sich. Verfassungen, die dies Verhältniss eigenthümlich nach dem fortgeerbten Volksrecht und nachherigem Vorrecht der Grossen ordnen, bilden sich langsam aus. Anders bei den Sachsen bis gegen den Rhein, als bei Schwaben und Baiern, welche der Lechstrom trennt, und den Franken und Thüringern in der Mitte Deutschlands. Die zuerst entwickelten Stadtrechte werden auf Tochter- und Enkel-Städte übertragen, und nach Lokal und Bedürfniss in Haupt- und Nebenpunkten geändert. Und doch sind dies Grundsteine erst, noch nicht geeignet, die bisherige

Alleingewalt des Stadtherrn zu brechen, und im Sinne der Zeit nur wieder die aristokratische Beschränkung des Einen zu vermehrter Herrschaft Weniger. Aber der Punkt wird schon sichtbar, von welchem aus das strenge Lehnswesen und die Herrenrechte neuen Erschütterungen entgegengehen, bis die befreiten Bürger sich Selbstverwaltung errungen haben.

Auch für jetzt wieder ragen in Beförderung der bildenden Kunst die bischöflichen Städte hervor. Die Volkszahl hat sich vergrössert, der Reichthum vermehrt, die Phantasie ihren Maassstab erweitert. Die alten Dome und Kirchen scheinen zu einfach und eng. Umbauten, Neubauten werden in Abteien, Klöstern und Städten nöthig. Der bisherige romanische Styl, der in der Baukunst gleichfalls auf altchristlicher Grundlage beruht und im vorigen Jahrhundert schon die barbarische Weiterbildung zu reinigen suchte, ändert auch jetzt seine durchgreifenden Formen nicht; er sondert nur die Haupttheile noch merklicher und entfaltet sie grossartiger. Er gliedert und einigt zu letzter Steigerung.

Die Malerei nimmt einen verwandten Lauf. Ihr ebenfalls sagt dem Zeitsinn nach die altchristliche Grundlage noch dauernd zu. Die Kirche stützt sich am liebsten auf Ueberlieferung. Auch Barbarossa möchte sein Regiment als Verfolg des alten Römerreichs angestaunt sehen. Weder dieses alte Reich aber, noch jene altchristliche Kunst sind, wie sie gewesen, herzustellen. Das heimisch germanische Leben ist allzu erstarkt, und die Kreuzzüge haben mit den heiligen Geschichten und Orten durch eigenen Anblick vertraut gemacht. Sie haben den Sinn nicht für

das Vergangene allein erweckt, die lebendige Gegenwart ist mit hineingeflochten.

Der jetzigen Epoche werden altchristliche Formen und Charaktere erst wahrhaft wirksam, wenn sie Motive, Geberden und Züge auch der Wirklichkeit selbst entnimmt, — nicht wie im neunten und zehnten Jahrhundert — gebildeter, fügsamer und dann erst verschmelzbar. Altes und Neues rücken sich näher, und sobald der ursprüngliche Typus frische Gestalt gewinnt, giebt er dem neuen Gewicht und Bedeutsamkeit.

Während in Byzanz der Ausdruck erstarrt, die Strenge verdriesslich und finster, die Hoheit steif wird, das erstorbene Volk überhaupt im Oeden und Todten allein noch sein Scheinleben ausspricht, während selbst in Italien die ersten Spuren erwachenden Blicks sich nur auf Sculptur beschränken, erhebt sich in Deutschland die Malerei zum schöneren Abschluss der ganzen Epoche.

Die Denkmale, die hievon Zeugniss geben, sind spärlich, und nach Zeit der Entstehung nicht immer zweifellos, doch reichhaltiger schon über Deutschland zerstreut. So im Patroclusmünster zu Soest, — nach Herrn Lübke's Urtheil aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, nach Herrn von Quast bedeutend später, — zwischen den Fenstern der Chornische zwei kolossale männliche Figuren und in der Fensterlaibung kleiner ein Ritter in Waffenrock, die Hand am Schwerte, vielleicht St. Patroclus, und gegenüber eine weibliche Heilige, alle in langen röthlichen Mänteln; in der Halbkuppel darüber der thronende Christus, von riesigem Nimbus umfasst, daneben die Zeichen der Evangelisten; — am Niederrhein in den Basiliken St. Georg's und St. Johannes' des Täufers zu Cöln

einzelne Ornamente; zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn aus der Mitte des Jahrhunderts Bildnisse von Stiftern und Heiligen, und in der Halbkuppel die Vertreibung der Wechsler, feierlich in Christi Gestalt und Stellung, von heftiger Bewegung in den Vertriebenen. Dann im nördlichen Kreuzflügel des Wormser Doms bis hinauf zum Gewölbe das grosse Madonnenbild; ein ähnliches in der Chornische des Klosters Neuwerk zu Goslar, und, später noch, im Chor der Frauenkirche zu Halberstadt die thronende Jungfrau zwischen sechs Heiligen. Sämmtlich in Umriss und Färbung einfach, nach überlieferter Form, doch gleichartig im ersten Schimmer neuer Lebendigkeit. Auch die vergoldete Bronzebekleidung des reichen Altars zu Kloster Neuburg bei Wien — 1181, der Inschrift zufolge, von Meister Nicolaus zu Verdun vollendet — lassen sich hier als eines der vorzüglichsten Kunstwerke einreihen, obschon die in Metall gegrabenen Umrisse nur nielloartig blau und roth ausgefüllt sind.

Parallelstellen des alten und neuen Testaments folgen sich in einzelnen Feldern, nach den drei Epochen vor Moses, zu Moses und zu Christi Zeit geordnet; voll Sinn für Gestalt und Bewegung, selten übertrieben und zuweilen von gerundeter Composition, in Köpfen römischen Sculpturen verwandt, in Gesichtszügen wenig beseelt und nur in Geberden und Stellung lebendiger. (v. Camesina, der Verduner Altar etc. Wien. 1844. E. Förster, Gesch. d. deutsch. Kunst. Leipzig. 1851. S. 108—110.)

In Klostersälen, scheint es, treibt auch die Volkslaune ihre Kurzweil. Beispiele fehlen, doch der H. Bernhard tadelt die Mönche über ihre Lust an solchen gemalten Centauren und Affen, Kriegskämpfen und blasenden Jä-

gern; an Bestien, halb Pferd halb Bock, an vielleibrigen Köpfen und vielköpfigen Leibern. (Burckhardt, Fr. Kugler's Handb. I. S. 155.)

Zur Spitze der Entwicklung gelangt überdies die gesammte Richtung erst mit dem dreizehnten Jahrhundert und reicht über dessen erste Hälfte wohl kaum hinaus. Wie im zwölften übertrifft sie zum zweiten Male die gleichzeitigen Italiener, die sich der Kunstentartung zunächst nur durch byzantinischen Einfluss allmälig entwinden. Das Wiederbenutzen des Goldgrundes, welcher Figuren und Färbung hebt, das Vertauschen kurzer starrer Gestalten mit schlankeren Formen, das Einüben byzantinischer Malweise bietet bereits zu mannigfaltige Schwierigkeit, als dass Meister wie Guido von Siena und Giunta von Pisa ihren Vorbildern hätten gleichstehen oder sie gar besiegen können.

In Deutschland fällt diese ganze Stufe in Friedrich's II. seegensvolle Regierungszeit.

Der Papst hat durch die geistlichen Ritterorden sein Ansehen noch mehr gehoben, und verbreitet es durch die Bettelmönche bis in die Hefen des Volks. Doch auch der zweite Friedrich dringt vor in Herrscherglanz und Erweiterung des Reichs. Er sucht innere Fehden niederzuhalten und seine Macht in Italien zu verstärken, das der Papst vergeblich wider ihn aufregt. Die Störrigkeit der Prälaten und Fürsten giebt auch ihm viel zu schaffen. Er braucht jedoch ihre Mithülfe zu oft, und wenige Grosse lassen sich leichter noch als unzählbare kleinere Herren zügeln. In diesem Sinne, und kaum wohl aus angeerbter Befangenheit und aristokratischem Stolz allein, tritt Friedrich nun auch dem Erwachen selbständigen

städtischen Lebens durch mehrfache Decrete feindlich entgegen. Er sucht den geistlichen und weltlichen Oberherren ihr ursprüngliches Recht über die Stadt zu wahren. Gemeinderäthe sollen sich ohne Bewilligung nicht zusammenthun, und mit noch minder freundlichen Augen sieht er die Bündnisse an, welche die Städte im Norden zur Wahrung ihres Strom- und Seehandels, wie am Rhein zum Schutze gegen Fürsten und Ritterschaft eingehen. Verbote hemmen aber die Bewegung, die schon begonnen, nur kurze Zeit. Sie schärfen die Widerstandskräfte mehr, als sie die Entwicklung im Ganzen aufhalten.

Dessenungeachtet sehen sich die Stadtbürger zunächst noch von Kaiser und Reich, von Herren und Kirche so weit überragt, dass ihr Stand und Lebenskreis wenig in Frage kommen. Selbst die Poesie der Liebe, des Glaubens, der Abentheuer gehört noch den Fürsten, den Rittern, den Geistlichen. Nur der Handelsverkehr und das minder geachtete Handwerk sind ihr unbestrittenes Eigenthum.

Individuell beobachtete Form und tiefere Beseelung lassen sich auch auf diesem Endpunkte noch nicht fordern. Fast in keiner Rücksicht wollen die Meister schon mehr als sie leisten. Von unvermögender Neuerungssucht nicht beirrt, legen sie ihre Erfindungskraft auf sinnvolle Deutung von Gnade und Busse, deren Mittelpunkt Christi Tod und Erhebung bildet, auf Parallelen des alten und neuen Bundes, auf erschöpfende Reihen von Begebnissen, befriedigend schon durch Inhaltsfülle und Wichtigkeit.

Die Compositionen schmücken die gegebenen Räume eher sparsam als überreich, mit lieber neben- als in Abständen hintereinander gestellten Figuren. Der Ernst fällt nicht in's Düstere, die deutlichen Geberden sind ein-

fach, selbst die heftigen ohne störende Eckigkeit. Gesichtsform, Stellungen, Gewandung bleiben der Tradition näher, die rundlichen Köpfe klein nach antiker Art, Hände und Füsse von guter Zeichnung, die übrigen Theile in richtigem Maass.

Erfindung und Ausführung halten Schritt. Die ersten Umrisse, mit freier Hand hingeworfen, beweisen schon eine Gewandtheit, die nur durch häufige Wiederkehr ähnlicher Formen erklärbar ist.

Da Gestalten und Vorgänge sich über Halbkuppeln, Nischen, Gewölbe und Wände hinziehen, fordert das bereits feinere Auge, im Gegensatze früherer Buntheit, jetzt durchweg zusammenstimmende Färbung. Auch dieser Einklang wird durch den leuchtenden blauen Grund, durch lichten Lokalton einfacher Hauptfarben in abgewogener Kraft, und durch wohlthuende Vertheilung milder gebrochener Töne glücklich erreicht.

In diesen Vorzügen zeichnen sich besonders die vierundzwanzig Deckenfelder in der ehemaligen Abtei Brauweiler aus, gegen Bonn hin, drei Stunden von Cöln. Herr Weyden, der die Zeit der Klosterstiftung mit dem gewiss später gebauten Capitelsaal zu verwechseln scheint, rückt sie in's eilfte Jahrhundert. (Cölner Domblatt. 1845. Nr. 12.) Sie gehören dem Anfange des dreizehnten.

In der Mitte des einen Hauptfeldes thront Christus, von Heiligen umringt; an den übrigen begleiten vorausdeutende Ereignisse des alten Testaments mehrfache Scenen der Passion und Geschichte der Märtyrer. Die Stellungen sind ungezwungen, die Bewegungen öfter schon dem Leben, die Gewandmotive den besten Traditionen entlehnt, auch nackte Formen mit Verständniss gezeichnet

und modellirt. Christi segnende Rechte — ob nach griechischem Ritus, ist zweifelhaft — hat Wahrheit und Schönheit, einige der erhalteneren Köpfe selbst einen Seelenhauch. Das schmerzreiche Haupt des Paulus neben dem Rumpf am Boden, scheint, vom Zeitstandpunkte dieser Stufe aus, beinahe noch zu athmen.

Als hervorstehende Compositionen können Abraham mit Hagar und Ismael gelten; ebenso Simson, der hochaufgerichtet den Kinnbacken gegen die Philister in Ritterrüstung schwingt, und die Marter des Paulus, in der mit lebendiger Geberde der Henker das Richtschwert zur Reinigung durch den Zipfel des Mantels zieht.

Am nächsten kommt diesem Meisterwerke das Wenige, was jetzt zu Cöln in der Taufkapelle von St. Gereon aufgedeckt ist. Der zehneckige Thurm, zu dem sie gehört, wurde nach Abbruch des alten Rundbaues zwischen 1212—1227 errichtet. (v. Quast, Cölner Domblatt. 1850. Nr. 69 u. 70.) Doch haben sich nur Fragmente lebensgrosser Heiliger erhalten, des Laurentius in braun-violettnem, des Stephan in hellrothem, schön geworfenem Diaconengewande; darüber, als Muster grossartigen Styls, ein sitzender Engel, den Arm auf's Knie, das Haupt auf die Hand gestützt, ausschauend, als schirme er die Märtyrerruhe der Heiligen. In einer zweiten und dritten Nische stehen Catharina und Helena, von noch besserer Gewandung, vollem Gesicht, niederer Stirn, weit offenen Augen und kräftig geschwungenem Munde.

Ueber die sitzenden zwölf Apostel in St. Ursula von 1224 lässt sich bei starker Uebermalung weniger urtheilen. Von den Gestaltenresten St. Gereon's und der Ursula, ebendaselbst auf einer Wand über dem jetzigen

Deckengewölbe, und in der Castorkirche zu Coblenz an ähnlicher Stelle von der überlebensgrossen Verkündigung haben sich nur die Umrisse erhalten.

Grösseren Ruhm haben die Gemälde der fast hundert Fuss langen Holzdecke über dem Mittelschiff der Basilika im St. Michaelskloster zu Hildesheim, die ich leider nicht kenne; zwischen Doppelreihen von Patriarchen, Propheten und Heiligen erst Adam und Eva, dann Abraham und vier Könige von Israel, zuletzt Moses und Maria; in Anordnung streng architectonisch, in Ornamenten und Farbeneinklang, wie es heisst, von gelungener Schönheit. (Burckhardt, Kugler's Handb. d. G. d. Mal. I. S. 150.) Dass E. Förster geneigt ist, dies bedeutende Werk dem eilften Jahrhundert zuzuweisen, beruht wohl auf Mangel eigener Anschauung. (Gesch. d. deutsch. Kunst. I. S. 67.)

Das als Gesammtheit wichtigste Denkmal aber kirchlich dichtender Malerei bewahren der Chor, die Kuppel und der linke Kreuzflügel des Doms zu Braunschweig. Im Rundtheil des Chors und im rechten Kreuzschiff haben Brand und Umbau die Gemälde zerstört. Die noch übrigen alten Wände des Chors zeigen in überlebensgrossen Figuren gegen Norden das Opfer Abel's und Kain's, das Gott-Vater empfängt, heftig, doch schön bewegt; den Brudermord und die Flucht Kain's vor Gottes Frage; gegen Süden den Gehorsam Abraham's, dem der schnellfliegende Engel beim Opfer Isaac's plötzlich das Schwert festhält, und Moses vor dem feurigen Busch und der ehernen Schlange; an der Gewölbedecke giebt der Stammbaum Maria's die Gewissheit der nahen Erlösung.

Die Kuppel vor dem Chor verkündet in ernsterer Ruhe den neuen Glauben, von dem alten verheissen; im

Gewölbeschluss steht das Lamm, in acht Nischen je ein Prophet neben einer entsprechenden Scene aus der Geschichte Christi von der Geburt bis zum Pfingstfest, als Fuss um das Ganze her gehen die Mauern Zion's mit Thürmen nnd Thoren, und den zwölf Aposteln. Die Gurte enthalten in Rundbildchen Engel, die Cardinaltugenden und Könige mit den Sprüchen des Ave.

Leider sind diese Gemälde zusammt nach den alten Umrissen stumpf und schwer übermalt und im Ausdruck moderner. Ihr Werth lässt sich nur noch annähernd aus den minder beschädigten Darstellungen des linken Kreuzflügels, von Hause aus, wie es scheint, den vorzüglichsten, feststellen. Hier galt es Maria's und Christi Glorie und die Mahnung zur Nachfolge.

In dem Gewölbe thront Christus überlebensgross mit der Mutter; in den Ecken stehen Cherubim, in den Nischen zwei kolossale Engel mit ausgebreiteten Flügeln. Vierundzwanzig Könige sitzen in Reihen.

Auf der Ostwand ist unten die Vorhölle und Auferstehung, darüber schauen in der Mitte die Jünger dem Heilande nach, der mit der Fahne gen Himmel fährt; rechts empfängt ein Engel Maria mit sechs Aposteln, links ein zweiter die übrigen.

Die Gegenseite lässt fünf kluge Jungfrauen mit brennender Lampe dem Erlöser nachfolgen; fünf thörichte sehen mit ausgelöschter traurig zu Boden.

Auch damit ist der Cyclus nur halb erschöpft. Im Chor und Kreuzschiff ziehen sich unter den Hauptbildern reliefartig als ernst belehrende Erzählung Scenen aus dem Leben des Täufers, des H. Blasius und Thomas Becket umher, der um 1224 zuerst in Braunschweig als Patron verehrt

ward; ein Beweis, dass wenigstens diese Abtheilung erst nach dieser Zeit kann gemalt sein. Mannigfaltiger und schöner noch entfaltet sich im Kreuzflügel die Geschichte der Helena, ihr Zug mit Ross und Reitern, die Findung des Kreuzes und Aufrichtung, zuletzt das Martyrium verschiedener Heiliger, des Laurentius, Sebastian u. a.

Der Grundcharakter, trotz der hier besseren, dort geringeren Ausführung, bleibt durchweg derselbe: ohne tiefere Beseelung und Starrheit vor Allem der Bedeutsamkeit zugewandt, und selbst bei bewegterer Leidenschaft nur auf Bezeichnung des sachlichen Inhalts, statt auf empfindende Charaktere bedacht; in Formen dem antiken Element altchristlicher Vorbilder möglichst getreu, schlank ohne Magerkeit, beim Schreiten etwas gespreizt, in den Physiognomieen jüngerer Männer, in hageren der Alten nicht stets gleich, doch ähnlich; für Frauen und Engel von ovaleren Köpfen mit niedriger freier Stirn, zurücktretenden Augen, wohlgestalteter Nase und schönem Kinn; im Ausdruck von Schmerz und Freude unbefangen und klar.

Durch regenbogenartige milde Färbung thun sich jetzt noch die Ornamente hervor, welche im entwickeltesten romanischen Styl die Bilderreihen scheiden, die Gurte bedecken, und doch den Eindruck der Einfachheit nirgend stören.

Solch eines Aufschwunges war diese Stufe noch vor ihrem Abschluss fähig.

ZWEITE HAUPT-PERIODE.

Von 1250 bis gegen Mitte des 16ten Jahrhunderts.

Deutsche und flandrische Malerei.



Einleitung und Uebersicht.

Die nächste Hauptperiode beginnt mit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts und schliesst mit den Vorläufern Peter's Paul Rubens.

Ihre allgemeine Aufgabe lässt sich mit wenigen Worten verdeutlichen.

Die Barbarei der Germanen ist gebrochen. Neue Staatsformen, ein vom Alterthum abweichendes Recht, ein anderer Familiensinn, veränderte Sitten — aus eigenem Charakter und Boden des Volks — haben sich aufgethan, äussere Umgebung und Trachten umgestaltet. Die altchristliche Kunst, der romanische Typus verlieren ihr Herrscherrecht. Die lebendige Gegenwart vertritt ihre Stelle.

Die Malerei darf nicht geflissentlich mehr von der Wirklichkeit, ganz oder theilweise, absehen, um den vollen Charakteren der Gläubigen zwar an Bedeutung reiche, doch menschlich leere Gebilde entgegenzubringen. Der Inhalt der Glaubenssätze, den bisher die Gestalten ausprägen sollten, ist Jahrhunderte lang allmälig

eingedrungen in Herz und Sinn, Empfindung und Vorstellung.

Noch aber ist die vermittelnde Einigung immer erst durch gottesdienstliche Andacht religiös vollbracht.

Den Erfolg dieses kirchlichen Actes sich nun ihrerseits zum Inhalt zu wählen, statt der Gegenstände des Glaubens das lebendige Glauben selbst immer tiefer zu fassen und im eigenen Zeitgewande darzustellen — das wird zum Kunstproblem der jetzigen Epoche. Sie will immer reicher und voller zeigen: was gleichsam ausserweltlich bisher von Wänden und Wölbungen niederschaute, das wachse in tausendfacher Form als Keim und Kern jetzt in jedem Gemüth, Geschlecht und Alter.

Das bewegte Volksleben wird ihr Ursprung und Vorbild. Wo rauscht dieser Strom aber am klarsten und mächtigsten. Weder in Klöstern und Abteien, noch in einsamen Schlössern, um die sich nur Ackerbau herzieht, Weideland, Berge und dichte Wälder. Der Malerei sind jetzt mehr als je Städte nothwendig, in denen sie alle Stände beisammensieht: Priester und Mönche, den edlen Ritter, den gewiegten Richter, den weisen Rathsherrn, den behäbigen Bürger, den rührigen Handwerker und am festlichen Tage selbst den kaiserlichen Herrn im Gefolge der Seinen. Den Sängern gleich umherzuschweifen von Burg zu Burg ist dem stätigen Fleisse des Malers versagt. Er bleibt an die Wände gefesselt, die er verzieren soll, an die Werkstatt, in welcher er arbeitet. Und wie er zu täglicher Hinschau von hier aus auf Kirchen, Thore, Brücken und die bergauf- und niedergewundene Strasse sieht, muss ihm in gleicher Nähe der Blick auf Strom und Felder, Wald und Gebirge offenstehen.

Dichtkunst und Zitterspiel kosten wenig. Gemälde, wie jetzt die Zeit sie verlangt, setzen Reichthum voraus. Auch hiefür geben den breiteren Spielraum die Städte, durch Gewerk und Handel in Macht und Flor; mit stolzen Bürgern, die ihren Aufwand nicht an dem eigenen Leibe nur und dem eigenen Hause darthun, sondern öffentlich am Münster, den Jeder betritt, an dem Marktbrunnen, dessen Quelle für Alle fliesst, an dem Thore, durch das Einheimische und Fremde aus- und hereinziehen.

Vor Allem jedoch hat es der Maler nicht, wie der Dichter, mit dem flatternden Worte zu thun. Für ihn müssen erst Farben aus Erden und Pflanzen gezogen werden, Bindemittel, Firnisse wollen entdeckt, verbessert, bereitet sein. Und nicht die Beschaffung, auch ihr Gebrauch ist nur durch einübendes Handwerk möglich. Das Handwerk aber wird jetzt erst der Grund und Mittelpunkt städtischer Blüthe. Vermehrter Verkehr, erhöhter Wohlstand schaffen neue Bedürfnisse für Kleidung, Nahrung, Hauswesen, Geräth, die der Handel allein nicht befriedigen kann. Das Handwerk giebt nahe und bleibende Hülfe. Diesem steigenden Bedarf und Beruf widmet sich vorzugsweise der bisher umfangreichste, zum Theil unfreie Stand. Noch wenig gebildet, übt auch er jetzt regsamer Kopf und Hand. Er arbeitet und dient nicht nur: er verarbeitet, erfindet, lernt und lehrt mit eigenem Auge und eigenem Geist. Diese Gewandtheit, Ausdauer und Rührigkeit, dieses Umschauen, Wetteifern und Uebertreffen in immer wachsendem Maasse bilden durchgreifender und anders als Egge und Pflug unter Segen und Missgunst der Natur allein.

Das Handwerk fördert zugleich die Unabhängigkeit.

Dem durch Fleiss, Handgeschick und klaren Blick selbständigen Mann lässt sich auf die Dauer das Recht der Selbständigkeit nicht verweigern. Ist es doch grundsätzlich im späteren Mittelalter die Luft der Städte gerade, die frei macht. Erworbene Freiheit verdoppelt die Kraft, der nun auch, wie früher dem Ritter und Geistlichen, der mittelaltrige Grundtrieb nach geregelter Scheidung und Einigung, nach Gesittung und Standesehre zu Gute kommt.

Dieses Bodens ist die Malerei nicht nur benöthigt, sie gehört ihm nach Innen und Aussen an. Die Hand lernt zuvor, was die Hand allein machen kann, und erst mit steigender Uebung schliesst geschwisterlich das Gemüth sich auf, schärft sich der Blick, belebt und erweitert sich erfindend die Phantasie. Beides streng geordnet, wie beim Erlernen der Waffenkunst für Buben und Knappen, und des Handels in Waarenlagern und Kaufherrenstuben.

Dichten und singen, wenn der Geist sie treibt, können Ritter und Priester, Fürsten und Herren. Was Meissel, Schnitzmesser, Hobel und Pinsel erarbeiten müssen, verlangt den Handwerker im Künstler und diesen in jenem. Die bildende Kunst des Mittelalters ist nur die Begeisterung des Handwerks selber, unabgetrennt in fester Durchdringung. Um deswillen bleibt sie ihrer Mittel gewiss, ohne Tasten und Irren, unverfälscht in Ueberlieferung von Geschlecht zu Geschlecht, in jeder Stadt eigenthümlich durchweht vom Geisteszuge der Zeit und Nation, und wie diese entfaltet von Stufe zu Stufe. Darum verbreitet das Handwerk kunstreich und sinnvoll überall Zierde, und lässt sich doch von der Kunst weder beherrschen noch stören. Beide wissen nur das Nöthige, wollen nur das Erreichbare, aber jedes Mal ganz und im Wachs-

thum gezügelt, bis Alles lebendig dasteht, was in Schönheit emporblühen und sich zur Kunstgestalt ausrunden kann.

Dennoch geht die Entwicklung unserer Epoche nur langsam vorwärts. Soll die enge Verbindung mit Handwerk und Zunft zum Höhepunkt fördern, muss der Stand und Beruf, in welchem die Malerei thätig ist, selber erst auf die Höhe der Zeit gestellt sein. Er darf nicht zurückstehen und sich ausschliesslich auf den Kreis seiner engeren Interessen beschränken.

Wer nicht nur Söldlinge malen soll oder das höhnende Volk, nicht nur Barfüsser und Bettelmönche, auch den römischen Landpfleger, die h. drei Könige, die Kaiser der Legenden- und Marter-Geschichte, Prälaten, Päpste, ja die Himmelskönigin und den thronenden Weltrichter — Alles wie im eigenen Lande, als geschähe es heute, und Kaisern und Fürsten zur Andacht und Lust — der muss nicht nur fernher und theilnahmlos, nein mitthätig aus eigenem Recht ein grosses Ganzes überschauen, und mit Bischöfen und Kaisern verkehren können. Der deutsche und flandrische Meister um so mehr, als sein Auge sich der Beihülfe ausländischer Kunst entschlägt.

Altchristliche Vorbilder können ihm wenig nützen. Die Gestalten und Charaktere derselben gerade sollen jetzt neues Leben gewinnen, Fleisch und Blut, Naturlokal, Herz und Seele. Minder noch bietet ihm die Antike. Er kennt sie nicht, und genösse er ihres Anblicks auch, die Verwendbarkeit wäre verwehrt. Die Formen des Alterthums drücken die Anschauungsweise des germanischen Mittelalters nicht aus. Der jetzige Kunsttrieb ist über-

haupt so frisch, dass er alles Fremdartige abweist und nur aus eigenen Mitteln zu schaffen vermag.

Das Leben der eigenen Nation genügt ihm. Er scheut den Anachronismus nicht, den er in Uebertragung ihrer Gestalten begeht. Nur die heutige Gelehrsamkeit sieht darin nichts, als den Mangel an historischer Kenntniss. Mag sie lächeln und tadeln. Vor unseren Meistern bleibt sie im Unrecht. Den wenigsten fiel es bei, in der That nach Palästina versetzen zu wollen. Sie hegen das tiefere Zutrauen, das Leiden und Auferstehen sei nicht vergangen und abgethan. Es gewinne dauernde Gegenwart in Kirche, Glauben und Gottesdienst; das Leben der eigenen Zeit sei das rechte Gefäss für Aufnahme heiliger Gegenstände.

Dass jede Nation und Epoche zugleich ihr irdisches Leben hat, dass ihre Charaktere und Aussengestalten nicht von Heiligem allein erfüllt sind, kann den Künstlern auch in diesem Fall nicht entgehen. Jeder Blick drängt die Gewissheit auf, dieses zeitliche Treiben sei für Darstellung des Höchsten, wozu sich der Glaube bekennt, eine ebenso spröde Form. Und dennoch zu Schönheit und Kunst sollen Form und Inhalt sich eng verflechten. Bevor dies gelingt, ist manches Hinderniss fortzuräumen.

Im Allgemeinsten darf man d r e i Standpunkte sondern, auf denen das entstandene Problem sich löst. Ihr Unterschied betrifft theils den jedesmaligen Entwicklungsgrad der Lebenssphären, Charaktere und Seelentiefe, theils das wachsende Maass, in welchem das Künstler-Auge befähigt ist, der Zeit und Umgebung jetzt wenig erst und später mehr und immer mehr zu entnehmen. Je nach diesem Grade und Maasse verändert sich auch die Art

sowohl der Auffassung religiöser Stoffe, als auch der Darstellung durch heimische Physiognomieen und Naturumgebung.

Bis gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts giebt für die deutsche und flandrische Malerei den Ausgangspunkt noch die Grundanschauung, nach welcher Kirche und sonstige Wirklichkeit in unmittelbarem Zusammenschluss Hand in Hand gehen. Dann muss auch der Maler jetzt den kirchlichen Glauben so unbefangen mit nationalen Gestalten einigen, dass alle die Bürger, Geistliche, Mädchen und Frauen, die er als Christus, Maria, Heilige gelten lässt, nun auch ihrerseits keinen Zwiespalt zwischen sich als Individuen und dem Inhalt empfinden, den sie verlebendigen. Sie erscheinen und fühlen sich unbedingt der Kunstrolle würdig, in der sie der Meister hinstellt, und wie dieser das Rechte getroffen glaubt, erfüllen sie für den Beschauer gleichfalls, was er bedarf und fordert.

Dies wird nur der Unschuld einer noch jungen Kunst unter bestimmter Voraussetzung möglich.

Sie muss unwillkürlich das noch in Charakteren und Ausdruck beseitigen, was in der Wirklichkeit von Gott und Heiligen trennt. Beseitigen sagt schon zu viel. Der Künstler darf das Scheidende noch nicht fassen und sehen. Sein Auge, trotz aller Erfahrung, muss kindergleich bleiben.

Ausser Leidenschaft, Laster und Schwächen löst von Gott nichts schärfer als Selbstigkeit. Die Versenkung in's eigene Herz darf noch nicht ausgebildet erscheinen.

In gleichem Maasse wächst die Trennung mit der Fülle persönlicher Eigenthümlichkeit in Gestalt und Cha-

rakter. Je abgeschlossener für sich und Andere als Individuum, je weiter durch solche Eigenheit steht der Einzelne der Gottheit und Kirche fern. Und sein Abstand vermehrt sich noch einmal durch den Reichthum specieller Umgebung, durch Ausdruck der Sorge um Stadt und Land, durch die volle Charakterkraft, die sich diesen Kreisen zugewendet und von ihnen ergriffen zeigt.

Dass die Meister dieser Stufe jedoch, statt in bunter Landschaft, ihre Figuren noch luft- und heimathlos auf Goldgrund oder sonstig gemusterte Gründe malen, statt reicher Umgebung sich mit Architecturverzierung oder Andeutung von Erdboden, Hütte, Thronsessel und Bank begnügen, lässt noch die Hauptsache unberührt. Dass sie sich portraitartiger Züge enthalten, weder auf specielle Charakteristik merken, noch auf den Ausdruck vertiefteren Gemüths, thut schon mehr. Sie müssen das Fortlassen aber gleichmässig durch Hinzubringen vergütigen. Ihre Individuen, statt voll von Charakterbreite und weltlichem Lebensinhalt, müssen mehr voll nur erscheinen von Allem, was ohne Umweg zur Aufnahme des Heiligen führt, voll von Unschuld, Seelenreine, Keuschheit und Güte, und zwar ursprünglich, ohne Zwang gegen sich selbst. Sie dürfen noch gegen Nichts zu kämpfen haben, was strenge Demuth erheischt, was Reue und Busse fordert, um Begnadigung zu gestatten. Das Fleckenlose muss für Leib und Seele der Grundzug sein. Dann erst hat jener unmittelbare Zusammenschluss künstlerische Bedeutung und Schönheit.

Das gänzliche Abstreifen der eigenen Zeit ist damit ebenso wenig als das Festhalten antiker Formen nothwendig. Im Gegentheil: aus der Gegenwart selbst das Ge-

eignete auszubeuten und nur das Störende fern zu halten, darum vor Allem dreht sich die Aufgabe. Die Lebendigkeit liegt nur noch nicht in dem portraitartigen Conterfei, sondern in dieser klaren Unbefangenheit, die, was sie darstellt, giebt, als verstände es sich so von selbst, als könne es und dürfe es nicht anders sein.

Verkörpern diese Meister nicht reich, so wird der Seelenausdruck um so viel leichter. Begrenzen sie Charaktere minder fest, so füllen sie deren Inneres um so ungetheilter mit derselben Empfindung. Es bleibt kein Seelenraum übrig, der sich zusammenziehen und falten könnte. Physiognomie, Geberde, Stellung gewinnen eine Seelenplastik, die fast nur diesem Standpunkte zusteht. Das ganze Herz liegt offen zu Tage. Und wie religiöser Inhalt und Individuum zusammenklingen, walten, je mehr diese Stufe ihrer Vollendung zustrebt, auch in Gruppirung, Antlitz, Gestalt, Gewandung und Färbung das Gefügige und Runde, Anmuthige und Weiche vor.

Man hat deshalb diesen Standpunkt vorzugsweise, dem späteren gegenüber, als „ideal" gerühmt. Es giebt kein leichter verwirrendes Wort. Die wahrhaft ideale Kunst bemeistert sich der gesetzreichen Naturform mit vollem Verständniss und erfahrenem Blick. Wieviel sie fortlegen und wandeln mag, sie ändert stets mit naturtreuem Auge, und reinigt nur mit bescheidener Hand.

Von solchem Eindringen sind unsere Meister noch weit entfernt. Ihre Formenkenntniss ist eher oberflächlich als gründlich. Sie fürchten einen naturgleichen Leib, weil ihnen die Fähigkeit fehlt, durch verstärktes Seelenlicht auch eine dichtere Form zu erhellen. Ihre Charaktere sind keineswegs geistiger als die späteren, sie schei-

nen es nur. Der ganze Standpunkt liegt unbefangen noch vor der Möglichkeit idealer Kunst. Naives Uebersehen und Unkenntniss sind mit Freiheit und Läuterung nicht zu verwechseln.

Besser schon passt die geläufige Bezeichnung: germanischer Styl. Das eigentlich Neue der ganzen Schilderung entkeimt dem einklangsfreudigen deutschen Gemüth, das noch einen Kindertheil Unschuld in seine Schilderungen verflicht. Dass dies nur in der cölnischen Schule ursprünglich der Fall sei, hat sich durchaus nicht bewährt. Der gleiche Zeitsinn ruft auch in Westphalen, Flandern, Franken und Schwaben den ähnlichen Typus in's Leben.

Je reicher die vorschreitende Bildung aber Menschen, Zustände und Dinge durchdringt, je mehr auch lernen jetzt Malerauge und Malerhand das alles erfassen und ausführen, was bisher unbeachtet blieb: die heimische Natur bis auf Grashalm und Blume, Städte, Behausung, specielle Tracht, und mitten in nationaler Umgebung nun auch Charaktere mit jeder Zufälligkeit, durch die sich der Mensch in Gang und Haltung, Gesicht und Mienenspiel unterscheidet. Die Freude an solcher Lebendigkeit, diese Mannesreife erprobten Blicks nöthigen zur Aenderung der früheren Darstellung.

Kein ächter Künstler wird derartige Charaktere und Aussendinge, wie sie gehen und stehen, zu religiösem Ausdruck verwenden. Zimmer für Weib und Kind, Strassen und Thore der eigenen Stadt, die Physiognomieen der Mitbürger, Gewaltigen und Grossen, Jedem bekannt, rücken die Vorgänge in vertrauteste Nähe, doch diese Nähe gerade entfernt von kirchlicher Wirkung.

Nur ein Mittel hilft. Die portraittreuen Gestalten

müssen innerhalb der Situationen selber ihren festtäglichen Kirchgang halten. Und nicht äusserlich nur vor Kapellen und Hochaltar: bis hinab in den Grund der Seele. Je selbständiger und weltlicher sonst, desto ehrfurchtsvoller empfinden sie dann ihren weiten Abstand. Jede Seelenkraft kehrt sich dem inneren Heile zu, und das Glück der Versöhnung durchschauert wie ein Wunder das Herz.

Der Ernst dieses Ausdrucks allein, und hier im Mittelalter ganz in katholischer Art, berechtigt zur Aufnahme solcher Gestalten. Er giebt den Mittelpunkt. Die Aussenform wird davon weniger berührt. Die fromme Umkehr, die nur im Herzen vorgeht, verkündet in Seelenzügen allein ihr Werk.

Der Wiederschein solcher Stimmung in Menschen und Dingen verlangt, abgesehen von technischer Schwierigkeit, einen Grad der Bildung, eine Tiefe des Weltblicks und Glaubens, die es ihrerseits schon verständlich machen, dass erst das fünfzehnte Jahrhundert diese Auffassung wagt. Sie kann nur mit dem höchsten Flor mittelaltrigen Gewerks- und Stadtlebens zusammenfallen.

Für Entwicklung der vorigen Stufe erweisen sich die bischöflichen Städte vorzugsweise geeignet. Die Bürger haben täglich den Bischof und weltlichen Oberherrn hier schon unmittelbar in derselben Person vor Augen. Geistliches und Weltliches verträglich zu finden, liegt ihnen nahe. Mit den herzoglichen und sonstigen Rechten ihres Hirten befreunden sie sich auf die Länge zwar schlecht. Sie streiten und trotzen gleich anderen Städten. Doch jeder Kampf bringt in naiven Zeiten zu grösserer Vertrautheit. Die Gegner messen sich auf dem-

selben Boden. Die Stadtbürger achten sich, der religiösen Ehrfurcht ganz unbeschadet, in Macht dem Bischof gewachsen und lassen sich im Gewohnten am wenigsten von geistlichem Ansehen blenden. So bilden sie nun auch in ihrer Kunst jenen ersten Standpunkt mit einer Unbekümmertheit aus, die sich bei ihnen am ehesten zur Keckheit steigert.

In königlichen Städten gelten dieselben Streitigkeiten einem nur weltlichen Herrn. Muth und Uebermuth kämpfen gegen kein geistliches Haupt. Die Kirche steht ausserhalb dieser Händel. Und giebt diese richtige Sonderung dem städtischen Betriebe freieren Raum, dann kommt hier auch schneller die Ferne zum Bewusstsein, die weltliches Mühen und Kirche trennt. Je arbeitsvoller der Werkeltag, je heiliger wird der Tag der Ruhe.

Dennoch beschränkt jene erste Richtung sich keineswegs auf die geistlichen Städte. Königliche entwickeln dieselbe Auffassung. Aber früh schon in zum Theil anderer Art, mit genauerem Auge für die Wirklichkeit, in rascher wachsendem Bedürfniss von Strenge und Andacht in Blick und Ausdruck. So gelangen auch sie zuerst und selbständiger bei der Stufe an, die den veränderten Typus zulässt, und feiern auf ihr den Höhepunkt.

Dass die deutschen Meister reicher als die flandrischen den germanischen Styl entfalten, während diese sich umgekehrt in der neuen Darstellungsart den deutschen zu Vorbild und Anstoss hervorthun, beruht auf später erst zu erwähnenden Thatsachen.

Im Allgemeinen hat man die flandrische Schule des fünfzehnten Jahrhunderts, der vorangehenden gegenüber,

„naturalistisch“ genannt. Soll hiermit ein Gegensatz ausgedrückt sein, so wird um deswillen schon die Bezeichnung falsch. Beide Standpunkte entwickeln dieselbe Auffassung; der eine und andere will Charaktere und Zustände seiner Zeit mit Allem, was der Nation als heilig gilt, in engen Zusammenhang bringen. Der Unterschied liegt nur in der steigenden Bildung des gesammten Volks.

Ausserdem bezeichnet das beliebte Schlagwort „naturalistisch“ den flandrischen Grundzug ebenso mangelhaft, als „ideal“ die frühere Richtung. Wie hier in der zarten Beseelung die fehlende Grundlage der Naturbeobachtung, ist dort in der genauen Treue die geistige Spitze übersehen.

Keinem fällt bei, die Dichtungen des alten Testamentes für „naturalistisch“ zu halten. Und doch bringen auch sie Naturdinge und Menschen so frisch und ganz, wie Gott sie geschaffen, vor Augen. Aber sie geben sie unverfälscht nur zum Preise Gottes. Derselbe Ausruf: Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! erklingt aus jenen flandrischen Werken. Der Mangel an sogenanntem Ideal entspringt der gleichen religiösen Scheu, aus eigenem Geiste Menschen und Dinge zu modeln, die Gott hat werden lassen, und durch die Kirche aufnimmt in seine Herrlichkeit. Die Portraittreue bezeugt nur den siegenden Genius, der durch sie hindurch sich in die verborgenste Tiefe senkt, um von dieser aus sichtbar zu machen, was der Mensch nur Gott beichtiget und warum er ihn allein anflehen kann. Das stille Zwiegespräch ihrer Nation mit dem Herrn aller Dinge, nicht aber ein treffendes Abbild nur von Städten, Physiognomieen und Zeittrachten malen

die flandrischen Meister. Die künstlerische Lösung solcher Aufgaben „naturalistisch“ nennen, ist besser kaum, als den Demant mit Krämerkohlen verwechseln.

Dennoch beruhen auf diesem Vorzuge zugleich die Mängel, die einem dritten Standpunkte entgegentreiben.

Die flandrischen Meister und in ihrem Gefolge die deutschen, stellen in den Ereignissen des alten und neuen Bundes, in Legenden und Sagen eigentlich doch nur den Gottesdienst ihres Volkes dar. Ja selbst von diesem nur eine Seite; die Ehrfurcht vor dem Mysterium, die innere Bekehrung, zu der es mahnt. Man darf ihre Werke als eine kirchliche Kunsterziehung ansehen, die nicht als letztes Ziel gelten kann. Das Endergebniss, wenn es zum Vorschein kommt, macht sie zum blossen Durchgangspunkt.

Mit diesem Ergebniss beginnt eine dritte Stufe.

Die Charaktere sind langsam von den Gegenständen, vor denen sie ihr Gebet hielten, so ganz durchzogen, dass es nicht länger nothwendig bleibt, sie wie fromme Zuschauer dastehen, und sich halb nur wie Theilnehmer der Handlung geberden zu lassen. Sie befriedigen sich nicht mehr an dem Rückglanz fremder Schätze, sondern schalten froher und selbstgewisser wie mit vertrautem Eigenthum. Sie werden zu den Individuen der Hergänge selber, und fühlen und handeln, wie es der Auftritt jedesmal mit sich bringt.

Dadurch ist zugleich einem weiteren Fortschritt Vorschub gethan. Der bisherige Ausdruck innerer Sammlung drängt jede andere Empfindung noch in den Hintergrund der Seele zurück. Alles Zeitliche und Persönliche bleibt dort gebunden. Kaum der Klage über den Tod des

Herrn ist ihr schmerzlicher Aufschrei gestattet. Füllt sich dagegen die Kluft bis dahin aus, dass Beschauer und Künstler die darstellenden Charaktere als entsprechende Träger der heiligen Geschichte anerkennen, dann werden dieselben Charaktere auch ihrerseits jener Fesseln ledig. Welche Mirakel sie mit vollbringen, Empfindung und Leidenschaft geben von Neuem kund, wie voll sie in die Ereignisse eingeweiht und mit ihnen eins sind.

Der Hauptsache nach stellt sich hiermit das sorglosere Verweben der ersten Stufe noch einmal her. Aber befruchtet und vertieft durch die Auffassungsweise der zweiten. Der Reichthum in Charakteristik und Mitausdruck menschlicher Interessen ist nicht eingebüsst. Die Veranschaulichung löst sich nur von der kirchlichen Stimmung los und bricht deren Bande. Was auf der ersten Stufe Kindheit und Unschuld war, ein Mangel an Kenntniss und Nachbildung, wird jetzt zu männlich gereifter Freiheit, beruhend auf erworbener Fülle und Durchübung.

Ebenso wenig sind die bisherigen Gegenstände abzuweisen. Ihr Kreis erweitert sich nur. Wie die Kunst die Nation nicht mehr in die Kirche führen soll, sondern die Religion hinaus in das nationale Leben, fängt nun auch dies Leben selber an, von religiöser Beziehung unabhängig die Kunsttheilnahme zu wecken. Selbst von alter Mythologie und Historie leiht die bereicherte Bildung vereinzelte Stoffe. Dessenungeachtet bleibt auch hierfür die nationale Wirklichkeit die noch beliebte Form.

Die Schwierigkeiten, in welche sich dadurch der neue Standpunkt verwickelt, die Fortschritte, die er für deren Bewältigung macht, sind mannigfach.

Sie beruhen sämmtlich auf der neuberechtigten Selbst-

thätigkeit der Phantasie. Die frühere Stufe bedurfte derselben, weil ihr die Beobachtung zu schwer fiel. Was das Auge nur halb gesehen, musste die Einbildungskraft ergänzen. Die zweite entschlägt sich ihrer aus Ehrfurcht. Sie stellt dar, wie die Dinge sind, mit beispielloser Treue, soweit sie der Gestalt und Färbung habhaft wird. Ihre Kraft stützt sich auf Enthaltsamkeit von Besserwissen und Andersmachen. Das Begeistigen selbst schöpft sie mehr aus der religiösen Inbrunst. Die Künstler des jetzigen Standpunktes sind grösstentheils gleich gute Christen, gleich eifrig in naturtreuem Sehen, ja in Aufnahme des Täglichen und Gewohnten weit unbeschränkter. Abstossendes, Hässliches bringt sie nicht in Verlegenheit. Denn wie sie sich binden, befreien sie sich auch. Der kühne Trieb, die letzten Enden mit dem Höchsten zu verflechten, spornt und treibt sie vorwärts. Inhalt und Form fallen meist getrennter noch auseinander und fordern die selbständige Erfindung doppelt heraus.

Treten die früheren Meister gleichsam hinter ihr Werk zurück, so sind die jetzigen eifersüchtiger auf ihr Bemühen. Sie wollen zeigen, wie sie gesehen und umgestellt haben. Sie gruppiren, kleiden, beleuchten malerischer mit feinerem Luftton und durchsichtigerer Beseelung. Das nach Innen gezogene Gemüth legt seinen Hauptausdruck in Gesicht und Mienenspiel. Der übrige Körper ist ein selbständigerer Begleiter. Auch dieser soll jetzt wie Physiognomie und Geberde sprechen. Er soll nicht nur seinetwegen naturbeseelt sein, sondern das geöffnete Herz zur Aeusserung bringen. Hierzu sind minder verdeckende Formen nöthig, beredtere, die dem Einblick in's Innere jeden Umweg ersparen. Was seinen Charakteren durch

die Seele zieht, will der Künstler nach Aussen locken und uns entgegentragen.

Diese Forderungen setzen grösseren Gefahren aus, als sie der vorige Standpunkt lief. Dort kommt nach fester Gründung der Schule der eigene Genius seltener in Frage. Sein Bereich neuer Auffassung ist beengt. Jetzt hängt von der Tradition weniger ab, von individueller Kunstgabe Alles. Kann sie das Tägliche, dessen Mitanblick ungern die Zeit entbehrt, nicht zur Höhe ihrer Aufgaben emporziehen, so fällt sie in Nüchternheit, Rohheit und Prosa. Das kräftigende Element kirchlichen Typus unterstützt nicht mehr, und die lebendige Gegenwart vermag das nicht zu geben, was nur die Phantasie leisten kann. Es handelt sich überhaupt um ein glückliches Maass im Festhalten wie im Beseitigen. Der Mangel an individueller Charakteristik verführt zur Leerheit, das eigensinnige Aufnehmen zum Bizarren, der grübelnde Tiefblick zum Phantastischen. Der ächte Genius allein schliesst das wahrhaft Menschliche seiner Zeit ungetrübt mit dem religiösen Auftritt zusammen, weil er, in beiden Kreisen gleich heimisch, jedem nur das entnimmt, was auf den anderen kann übertragen werden.

Die Grundrichtung der ersten Stufe war in sich selber nicht reich genug, die zweite zu fest auf einen Ausdruck gerichtet, um sich zu vielseitiger Auffassung auszubreiten. Der letzte Standpunkt befreit auch nach dieser Seite.

Die Niederlande, der Niederrhein halten den Katholicismus aufrecht. In Sachsen, Franken, Schwaben, der Schweiz siegen Luther und Zwingli. Auf eine mit religiösen Gegenständen beschäftigte Kunst muss diese Scheidung von Einfluss sein.

Auch die katholischen Völker, wenn schon in kirchlicher Lehre nicht, empfinden den Drang nach geistiger Befreiung. Die entfesselte Kunst will Glauben und Leben vermitteln und klären.

In diesem Gebiete hat Italien den Vorrang, Die alten Kunstgötter, hier national, werden noch einmal lebendig. Nach ihrer Form geläutert, sollen die Gestalten der Gegenwart sich zu dem reinen Gefäss für das Christenthum begeistigen und beseelen. Dem Magnet solcher Schönheit, der zum Bündniss mit Helena zieht, können früher oder später auch die übrigen Völker nicht widerstehen.

Niederländische Meister vor allem wandern nach Italien. In der altflandrischen Schule herangebildet, wagen sie den bisher kühnsten Sprung. Ein Kunststyl ist aber nicht wie die Kleidung zu wechseln. In Italien immer doch Niederländer und daheim italienisch, sind sie weder hier noch dort zu Haus, und bringen es letzlich nur zu dem historischen Werth: dem grossen Rubens die Bahn zu brechen. Ihre Schule darf nur als Vorschule gelten. Das Uebergewicht behält diesmal Deutschland.

Vorzüglich innerhalb der Regsamkeit und Gründung der Reformation. Hier ist die Befreiung kein Rückzug in die Kunst als einziges, offenes Gebiet. Sie ergreift im voraus den tieferen Kern: Ueberzeugung, Gewissen. Im Ausdrucke dieses Anhalts findet auch die Phantasie die Hauptbefriedigung ihrer Freiheit. Die Lebensfrische der Zeit, die enger als je den Glauben dem ganzen Menschen zuweist, gewährt die treffendsten Vorbilder. Der deutschen Kunst steht die vertraute Heimath höher als die fremde Vollendung italienischer oder antiker Formen.

Erster Abschnitt.

Die deutsche und flandrische Malerei,

von der Mitte des 13ten bis zum Anfange des 15ten Jahrhunderts.



Einleitung.

In Italien hatte die stets siegreichere Abwehr deutscher Herrschaft, statt zur Einigung, nur zu grösserer Zerstückelung geführt. Um so ungehinderter erblüht in Nord-Italien besonders und in Toskana die städtische Freiheit zu schneller Entwickelung. Die weltliche Macht geistlicher Herren verliert hier schon vor der hohenstaufischen Zeit ihr Ansehen, und selbst Barbarossa muss nach hartem Kampf den Städten die bisher erlangten Rechte bestätigen. Republikanische Selbständigkeit ist ihr glücklich erreichtes Ziel. Aber die friedliche Weiterentfaltung im Genuss der Unabhängigkeit bleibt ihnen versagt. Sie ziehen in den eigenen Mauern schlimmere Feinde gross, als die Deutschen kennen: Nebenbuhlerschaft und zerstörende Kriege gegeneinander, politische Entzweiung innerhalb des Patriciats wie der übrigen Bürger, und schon seit Friedrich dem Zweiten den Ansturm der Zünfte gegen das bedrückende Vorrecht der alten Geschlechter. Der wechselnde Sieg der einen Partei bringt die andere in Noth und Verbannung. Der lang genährte Hass lässt, romanisch erbittert, keine vermittelnde Aussöhnung zu.

So gewinnen denn bei dieser stets schwächenden Reibung bald genug, hier früher, dort später, die Häupter der jedesmal mächtigsten Familie ein dynastisches Uebergewicht. Sie nehmen auf den Trümmern republikanischer Freiheit die Zügel in ihre Hand und finden, wenn auch in dieser Epoche noch nicht, jenen staatsklugen Lehrer, der sie folgerecht im Erlangen und Befestigen ihrer Macht unterrichtet.

Dass bei so frühem städtischem Aufschwung die Meister italienischer Malerei den deutschen nicht früher voranstehen, beruht auf anderen Gründen. Ihnen fehlt die Zeitigung der Kunst, welche die hohenstaufische Glanz-Epoche den Deutschen geschenkt hatte. Durch die gleiche Vorarbeit nicht gefördert, müssen die Italiener selbst bei grösster Begabung das Versäumte schrittweise nachholen.

Duccio in Siena, Cimabue in Florenz wagen um ein Geschlecht später erst das von ihren Vorgängern Erlernte zu verjüngen. Wie sehr sie jedoch in Gesammtauffassung von Neuem nach bedeutsamer Grösse streben, in Charakteren auf Würde, in Geberden auf Ernst sehen, und die Reste altchristlicher Tradition durch Vergleich mit dem Leben aus der Verkümmerung befreien — selbständiges Erfinden, wetteifernde Benutzung der Wirklichkeit für Affecte und Handlung sind nicht ihre Sache.

Je länger aber Italien brach gelegen, desto rascher drängt im vierzehnten Jahrhundert die Entfaltung vorwärts. Als Lokal überwiegt das schöne Toskana.

Siena, mitten im Gebirge, von spärlichem Verkehr und wenig regsamem Handwerk, doch voll Gemeinsinn ohne stachelnden Kampf, heftet zwar die kirchlich gebun-

denere Kunst noch fester an Duccio's Styl, der sich nur durch vertiefteren Ausdruck beseelt und mildert. In dem lieblichen Arnothale dagegen lebt in dem parteisüchtigen Florenz ein keckeres Geschlecht: ernst durch stete politische Streitigkeit, voll Gewerbfleiss und Handel, beweglich nach Aussen und Innen, zu jeder Handfertigkeit bald geschickt, frohsinnig, in Kenntnissen reich, und so den Künsten auch früh geneigt, den bildenden wie dem Epos, das Hölle und Paradies umfasst, der Lyrik und schalkhaft plaudernden Erzählung.

Nur hier gewinnt die Malerei den Wendepunkt, dessen sie jetzt bedarf: die sichere Richtung auf Leben und Wirklichkeit.

Dennoch war ein Genius von Giotto's Grösse zu dem Grundsteine nöthig, auf dem Generationen fortbauen sollten. Architect, Bildhauer, Maler, in Allem, was er ergreift, durch scharfen Blick, eindringenden Verstand und geübte Hand vollendet und fertig, entreisst er die Auffassung dem bisherigen Anschluss an die Fremden. Er ändert die Technik und bringt ihr als lebensnahere Gegenstände die Drangsale jüngerer Heiliger. Er schafft neuen Inhalt, neuen Farbenschein für neue Gestalten und Charaktere.

Als würdiger Genosse des kühnen Dante fasst er die Vorgänge, die er lebendig giebt, gern in Verbindung mit allgemeiner Satzung und Lehre, oder in weiterer Deutung, die er personificirt und sinnreich durch Attribute verständlich macht. In Situationen und Ereignissen aber erkennt er nicht nur die jedesmalige Aufgabe für Gruppirung, Formen und Ausdruck, auch im Leben sucht und trifft er mit gleicher Klarheit die schlagenden Kennzeichen der

Leidenschaften in Geberde und Stellung. Und wie neu er seine Beobachtung zu sprechender Deutlichkeit überträgt, das grosse Gefühl für ruhigen Ernst, gereinigte Form und menschlichen Adel bleibt unverloren.

Von Reichthum individueller Züge, von Portraittreue und Lebensfülle darf er noch absehen. Selbst für den Grad seines übrigen Fortschritts kann er sich in Physiognomieen keineswegs dem früheren Typus genugsam entwinden.

Die Bahn jedoch ist geöffnet, das Schwerste gethan. Die Schülerschaar hat ihm nur nachzufolgen, nur zu ergänzen, was ihm gebricht.

So legt sich Spinello von Arezzo sofort auf genauer beobachtende Charakteristik. Der sanftere Taddeo Gaddi schreitet wunderbar vor in lieblicher Form, geschlossener Composition, feiner Gewandung und lebendig reizender Färbung. Andrea Orcagna, mehr Nebenbuhler als Schüler, stellt die Macht des Todes, die Hölle, das Gericht seinen Zeitgenossen so grossartig dar, dass er an Dante reichen würde, hätte sein Pinsel die Meisterschaft, mit der jener den Nationallaut zur Muttersprache der Dichtkunst ausprägt.

Auf diese und so viel andere beschränkt sich Giotto's Einfluss nicht. Er dringt über die Apenninen bis zu den Alpen.

Die Lombardei, die Romagna haben im Ganzen wenig ursprüngliche Malerei. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert erstarkt auch hier ein kräftiges Bürgerthum. Aber im vierzehnten bereits wird es wechselnd von Dynasten und Tyrannen niedergehalten. Kurze Blüthe-Epochen entstehen auf auswärtige Anregung.

In dem kirchenreichen, gelehrten Padua malt Giotto mit eigener Hand, und findet in Aldighiero da Zevio und d'Avanzo Veronese Nachfolger, fähig bereits, den Uebergang zu der Richtung zu bahnen, welche das funfzehnte Jahrhundert auch in Italien nimmt. Die Charaktere entwachsen von Bild zu Bild in Beseelung und naturwahren Physiognomieen dem bisherigen Typus; Composition, Schönheit und Abstufung im Grade der Leidenschaften, in Perspective und Luftton sind in lebendigem Wachsthum. (Kugler's Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Aufl. Bd. I. S. 366—373.)

In Verona wird wohl Giotto's Einfluss, doch die Weiterentwicklung minder sichtbar.

Venedig giebt Anzeichen eigener Regung erst in der zweiten Hälfte dieser Epoche.

Die letzte Einigung sienesischen Blicks in Herz und Seele mit Giotto's Hinweis auf Charakteristik und Wirklichkeit gelingt als Abschluss nur wenigen Meistern, und diesen selbst erst im Beginn des neuen Jahrhunderts, das rings um sie her schon einer veränderten Auffassung huldigt.

Wer kennt und rühmt nicht des selig gesprochenen Fra Giovanni da Fiesole Sanftmuth und Reiz. Der geistigen Schärfe Giotto's fern, sind bewegte Affecte, ausser denen der Frömmigkeit, kaum sein Bereich. Als bedürfe der Weltverstand der gesammten Schule, noch ehe sie sich auflöst, der inneren Verklärung, stellt er die geheiligte Liebe dar, die sich in ihrer beschaulichen Reinheit selber noch unwürdig dünkt. Der Andachtfrühling der Seele in Klosterstille und Freundlichkeit hat keiner jemals lieblicher ausgedrückt.

Der gleiche Abschnitt der deutschen Malerei verläuft sich in abweichendem Gange. Obschon das Zutrauen, das der Ueberlieferung eigenes Sehen und Erfinden vorzieht, fast ein halbes Jahrhundert früher erstarkt, führt doch zunächst das Verlassen des alten Weges kein so günstiges Ergebniss herbei, als der bisherige Anschluss. Deutschen wie Niederländern fehlt ein Genius von Giotto's Grösse. Der Kunstsinn der gesammten Nation, schwankender noch zwischen dem Alten, das abgethan, und dem neuen Bestreben, zwischen ungenügendem Blick und vortreibender Phantasie, kann sich nicht individuell auf den einen Punkt sammeln, um den es zu thun ist, auf den einen Mann, der sofort mit klarer Erkenntniss die Bahn begrenzt und ebnet. Das Suchen nach neuem Ziel erscheint dem früher Errungenen gegenüber zum Theil als Rückschritt.

Eine weitere Stufe, welche die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ausfüllen mag, — bestimmte Grenzen sind schwer zu ziehen — bezeichnet die Aufgabe schon sicherer, und ist ihr, soweit Talent und Zeitsinn fördern, gewachsen; in Vergleich zu Giotto jedoch und seiner Schule entschieden in Nachtheil.

Der eigentlich germanische Grundzug, auf welchen diese Vorarbeiten in Auffassung und Ausdrucksart losgehen, entwickelt sich zu klarem Gelingen erst nach der Mitte desselben Jahrhunderts. Während des schnellen Umschwungs städtischen Lebens und seiner befreienden Kämpfe erfasst zum ersten Mal das deutsche Gemüth den beglückenden Punkt seiner religiösen Reinheit, und stellt ihn, anmuthiger oder strenger, in entsprechenden Zügen hin. Doch nicht wie Fra Giovanni, klösterlich, mit fast

weiblicher Hand und jungfräulich entsagender Sehnsucht. Im Gegentheil: voll Lebensfreude der Unschuld willen, oder bescheidenen Sinnes kaum der Busse bedürftig, in unbefangener Gewissheit des Heils; durch Seelenschönheit in schöner Gestalt und reizender Farbe, durch Liebe lieblich, und wo es Leidenschaften und Arges gilt, bei mangelnder Kenntniss ohne Verzagen phantastisch, naturlos und übertrieben.

Die Hauptschuld dieser langsamen Fortentwicklung tragen auch diesmal die Zeitumstände, die spät erst begünstigen.

Schon Aeneas Sylvius sagt, nach den Friedrichen habe Deutschland abgenommen, weil Viele regieren wollten und Keiner gehorchen. Wie furchtbar, ruft er aus, wäre diese Macht, wenn sie auf einem Punkte vereinigt wäre.

In der That ist Deutschland unter den Hohenstaufen allein das umfassende Reich der Reiche. Aber je höher die Friedriche sich in Herrscherzwecken, und halb schon in deren Erfüllung stellen, je tragischer eilt ihr Geschlecht dem Untergang zu. Die locker bisher um den deutschen Stamm gerankten Zweige lösen sich los. Mit dem schönen Neapel und Sicilien — schimmernden Kleinoden in Friedrich's Augen — belehnt der Papst den Grafen Carl von Anjou schon unter Conrad IV. Jenseit des Rheins geht ein Stück der Westgrenze nach dem anderen an Frankreich verloren, der Kampf mit den Lombarden wird immer vergeblicher, und nur was im Norden, in Holstein, Mecklenburg, Pommern, Preussen gewonnen war, verwächst nach und nach mit dem alten Reiche.

In der Kirche heisst es anfangs ausdrücklich noch,

das Schwert leihe der Papst dem Kaiser. Erst gegen den Schluss erklären die Kurfürsten umgekehrt: die kaiserliche Würde und Macht sei von Gott allein. Untereinander jedoch und mit dem erwählten Oberhaupt vertragen die Fürsten sich um so schlechter. Wahlkämpfe, blutige Kriege der Gegenkaiser und Kaiser sind stürmische Reichssitte mehr als je; die Reichsdomänen werden veräussert oder verschenkt, die königlichen Vogteirechte und Einkünfte schmelzen zusammen. Die Kaiser kommen ohne Hausmacht nicht länger aus. Wer irgend kann, gründet sie, oder strebt nach deren Erweiterung und wird — ein Nebenbuhler jetzt unter Gleichen — den anderen Landesherren doppelt gehässig. Nur in kurzen Pausen athmet das bewegte Reich zu geordneter Ruhe auf. Und doch ist keine andere Entwicklung für Deutschland übrig. Die dauernde Fülle, die Eigenheit, der Glanz und die Zähigkeit deutschen Lebens beruhen, statt auf strengem Zusammenhalt, auf der Selbständigkeit seiner Glieder, die sich aus dem Schein der Zerrüttung von unten auf zu festerer Ordnung emporringen.

Dem Ritterstande kommt dieser Gang am wenigsten zu Gute. Kaum durch die Kreuzzüge auf der Höhe des Ruhmes, bewahrt er den Ehrenplatz nur in den geistlichen Orden noch. Daheim sprengen die mittelfreien Ritter am ehesten jedesmal die gesetzlichen Bande. Ihr Schwert ist ihr Recht, der Grad ihrer Macht ihr alleiniges Maass, und gezwungen nur fügen sie sich wieder der gestärkteren Reichsgewalt. Verwilderung und Strafen rauben das Ansehen, das sie als Vorkämpfer der Christenheit sich gewonnen hatten.

Um so mehr heben sich nach Beschränkung der klei-

nen die grösseren Landesherren. Die geistlichen und weltlichen sieben Kurfürsten erlangen das ausschliessliche Recht zur Kaiserwahl. Die anderen Herren erweitern, wie Jene, wenigstens den Kreis ihrer Gerichtsbarkeit. Ueberdies haben die mächtigeren Grossen nicht auf den Reichstagen nur das einflussreichere Wort. Auch auf eigenen Landtagen berathen sie mit Geistlichkeit, Städten und Ritterschaft, und schliessen, bei versuchten Eingriffen von Oben her, Bündnisse mit einem oder anderen Reichsstande.

Am besten gedeihen die Städte; bischöfliche wie königliche und fürstliche. Jedem Privilegienbruch, jeder Bedrückung stemmen sie sich immer wehrhafter entgegen. Die Reichstage werden zumeist in ihren Mauern gehalten. Auf ihren Märkten weiten sich die Kathedralen und Dome, als sollten sie ein ganzes Volk umfassen, und erstehen Kaufhallen und Rathhäuser, in Grösse und Pracht ein Beweis des Flors der ganzen Gemeinde. Und alle diess verschafft weder nur die Macht der Bischöfe, noch der Schutz der Fürsten: Gewerkfleiss, Handel, Mannheit, Erwerb und Haushalt bringen und mehren die Blüthe. Aus der Levante her kommen Specereien, Seiden, Perlen und edles Gestein; Tuche, Linnen, Leder und Pelzwerk, künstliche Arbeit in Silber, Gold und jedem anderen Metall werden in deutschen Städten gefertigt, zubereitet, aufgehäuft und befördert, und wie der Landverkehr, den nur Wegelagerer und Zölle hemmen, den Süden mit dem Norden verbindet, beherrschen die Hansa-Schiffe die Nord- und Ostsee nicht minder kühn, als die Flotten Venedig's das Mittelmeer.

I. Kapitel.

1250—1300.

Mit dieser nächsten Blüthe endet jedoch unser Abschnitt erst. Sein Beginn steht ihr fern. Die Drangsale des Interregnum folgen zu scharfem Abstich auf Conrad's IV. Tod. Wilhelm von Holland, der bisherige Gegenkaiser, jung, sanft und ritterlich, herrscht ohne Nachdruck, und kehrt, selbst von den geistlichen Fürsten bedroht, nach seiner Heimath zu frühem Untergange zurück.

Der Cölner Erzbischof bringt darauf Herzog Richard von Kornwall auf den deutschen Thron. Der Erzbischof von Trier lässt Alfons X. von Castilien zum Gegenkönig wählen. Alfons verlässt aber Spanien nicht, und Richard kommt in fünfzehn Jahren nur dreimal nach Deutschland. So kümmern sich die Reichsfürsten um keinen von Beiden. Die mächtigen sorgen nur für sich selbst, und die kleineren entbehren jeglichen Schutz. Ihre Fehden verwüsten das Land. Klöster, Abteien, Städte werden zuchtlos von der niederen Ritterschaft geplagt, die nur in Gedichten noch Schutzlose schirmen mag, in der Wirklichkeit

aber nur plündert. Was schon während der hohenstaufischen Kriege begonnen hatte, wird fast zur Standes- und Ehrensache. Die Raubburgen mehren sich, um von ihnen aus Waaren und Erndten einzufangen und als gute Beute sogleich zu sichern. Einträgliches, leichtes Geschäft für Edelleute, die sich nur des Fleisses, der Sitte, der Arbeit schämen.

Erst nach Richard's Tode wird endlich Graf Rudolf von Habsburg unter Frohlocken zu Aachen gekrönt. Schlichten Charakters, mässig, ein tapferer Feldherr, fromm, gerecht, weise, verlässig und zutraulich von Jugend auf, bewährt er die gleiche Tugend auch auf dem Thron. Von italienischen Händeln hält er sich klüglich fern. Er sammelt alle Kraft lieber auf Bändigung widerspenstiger Fürsten. Ottokar, der Böhmenkönig, versagt ihm die Huldigung. Rudolf besiegt ihn zu zweien Malen und säumt nicht, sein Hausgut durch Schenkung Oesterreichs an seine Söhne weit auszudehnen.

Dieses königliche Ansehen fördert den Reichsfrieden. Was sich die Fürsten, besonders in Schwaben und Nieder-Burgund, seit Friedrich's Tode rechtlos an Land und Vortheilen zugelegt, nöthigt er sie wieder herzugeben.

Endlich zieht er auch die Raubritter zu gerechter Strafe. Am Rhein, im Elsass, in Baiern und Schwaben, wohin er kommt, bricht er ihre Schlösser, verurtheilt die Schuldigen und hält zuletzt in Thüringen noch strenger Gericht.

Kaum jedoch ist er im Juli 1293 gestorben, so fangen die Kämpfe von Neuem an. Der Erzbischof von Mainz, als erster Prälat begierig, die Uebermacht seiner Wahlstimme zu bewähren, setzt die Krönung Adolf's, Grafen

von Nassau durch. Die Wahl scheint günstig. Der willenskräftige, wackere Fürst befestigt nach Rudolf's Vorbild den Landfrieden am Rhein und in Schwaben. Doch ärmer als vordem Rudolf, sinnt er auf gleiche Hausmacht. Der streitige Erwerb Thüringens, das er mit englischem Gelde bezahlt, verstrickt ihn in lange Fehden. Freund und Feind wendet sich gegen ihn. Selbst der Erzbischof, der ihn unlenksam erfunden, wird sein Widersacher und verbündet sich mit dem Böhmen und Albrecht von Oesterreich, Rudolf's Sohn. Sie entsetzen zu Mainz den König, der bewaffnet gegen den Rhein zieht. Bald kommt es zur entscheidenden Schlacht. Trotz muthigen Angriffs wird Adolf besiegt und fällt.

Dieser kurze Abriss genügt für den Hauptpunkt. Wer unter Friedrich geboren war, endet in wilder Zeit; wer jung gewesen während des Zwischenreichs, erlebt unter Rudolf nur ruhige Tage, um stürmischen wieder entgegenzugehen.

Derartige Wechsel schwächen die Zuversicht auf gleiche Lebensgrundlage, gemeinsame Zwecke und grossartiges Ziel. Sie lassen ernüchternde Tage folgen, in welchen, statt das Ganze, Weite und Ferne, Jeder nur das Nächste und Dringendste sieht und verlangt. Wenn nichts Grosses geschieht, das Jeden angeht und Alle verbindet, wenn Recht und Gesetz, wenn Kaiser und Reich nicht bewahren und schützen, muss der Mann, die Stadt, die Genossenschaft für sich selber einstehen. Herz und Muth, Auge und Hand werden auf eigenes Erfahren und Thun gelenkt, der Sinn für das dem Glauben durchgreifend Wichtigste, die mehr dogmatische, wenn auch phantasiereiche Verknüpfung zum Ganzen, die lieber deutende als

gestaltende Auffassung schwächen sich langsam ab. Die beginnende Freude an Seelenausdruck und individueller Form schreitet selbständiger vor. Wie soll sich jedoch in wirrer Zeit auch der Beste, dem allgemeinen Schicksal entgegen, jetzt in Gestalt doppelt adeln und reinigen. Je mehr sich der Kunstblick von der Ueberlieferung ab der Wirklichkeit zukehrt, je weniger erreicht, was er hier flüchtig entnehmen kann, die Gipfelpunkte der vorigen Periode. Verliert die Vergangenheit ihre Nachwirkung, die Wirklichkeit ihre erhebende Kraft, so muss sich der Blick für richtiges Ebenmaass trüben. Es ergeht ihm, bei gesteigerter Bildung, so schlimm nicht als im neunten und zehnten Jahrhundert, doch ähnlich. Die Figuren werden meist überschlank, die bisher vollen Köpfe leicht hager, Würde und Ernst trübseliger und starrer, die langen Hände gliederlos, die Füsse breit und plump. Zeichnung und Modellirung verschlechtern sich und der Faltenwurf büsst seine einfache Klarheit ein. Je weniger dabei die Tradition beseitigt, sondern nur ohne vollen Ersatz überschritten ist, macht sich ein Bruch und Schwanken bemerkbar zwischen der früheren Auffassung und dem Sinn für Leben und Wirklichkeit. Die ganze Epoche verläuft sich in dem Gegensatze von Leidenschaft und gesetzlicherer Ordnung. Das Bedürfniss, in der Kunst diesen Zwiespalt zu lösen, kann sich zunächst nur künstlich befriedigen, und führt in Stellung der Figuren z. B. zu jenen schlangenartigen Wendungen, welche Bewegtheit und Ruhe umsonst zu vereinigen trachten. Der Mangel an sicheren Ueberresten aber nimmt jeder Schilderung den festen Boden. Nur jenes Schwanken und Suchen nach neuer Auffassung wird noch durch andere Zeitumstände wahrscheinlicher.

Für die Malerei war die Baukunst bis jetzt eine neidlose Schwester gewesen. Der Maler musste den Architecten ergänzen. Der romanische Styl, wie hoch er zuletzt auch Wände und Thürme erhebt, liebt als Träger derbe Säulen und mächtige Pfeiler, als Umschliessung undurchbrochene Mauern und Wölbungen. Er begnügt sich mit niederen Fenstern und Eingangsthüren, einfacher Gruppirung und kreisrundem Zusammenschluss. Nur stellenweise macht er Anspruch auf volles Detail und phantastischen Schmuck. Den Hauptraum überlässt er willig der Malerei. Seine Formen ausserdem bleiben verständlich klar. Die tieferen Geheimnisse soll erst der Maler enthüllen und darstellen.

Schon zu Friedrich's II. Zeiten hat sich nach langsamen Uebergängen dieser Baustyl vollständig geändert. Die Architectur läuft ihrer Nebenbuhlerin schnell voraus. Die Kreuzzüge, der Glanz des Reiches haben die Phantasie heraufgespannt. Das scheinbar Unerreichliche und, steht es da, noch kaum in Unermesslichkeit Fassbare reizt die Meister der sonst so maassvollen Kunst. Wie sich das gleichzeitige Epos episodenreich nicht ersättigen kann in buntem Geflecht einzelner Thaten, weiss auch die Baukunst sich nicht mehr genugzuthun in Zertheilen und Scheiden. Ist doch das Reich labyrinthisch zerstückt, der Klerus so abgestuft. Aber ein Kaiserhaupt herrscht, ein Papst leitet Welt und Kirche, und mehr als die Wirklichkeit fordert die Baukunst strenges Gesetz, genaue Einordnung in den umfassenden Zweck. In diesem Hauptpunkte am wenigsten lässt sie nach. Sie erfindet auch jetzt jede Form dem Beruf getreu, den architectonisch jedweder Theil, der kleinste selbst, zu erfüllen hat. Doch

Nichts soll nur Masse, Alles belebt und gelichtet sein und fesseln nur als Gestalt und Schmuck.

Die festen Mauern verschwinden als Mauern fast durch breit hinauf- und niederwärts reichende Fenster, durch die weit sich öffnenden hohen Pforten und riesige bunte Rosen. Den Widerstand gegen Seitendruck haben statt ihrer die vorspringenden Strebepfeiler zu leisten, die nach aussen in Form noch einmal gliedern. Innen ist Alles in kecker Schlankheit Pfeiler und Bogen. Die Wölbungsart wandelt sich aus gleichem Grunde. Der Spitzbogen in Enge und Weite, Druck- und Spannkraft veränderlich, ersetzt den schwerer lastenden Halbkreis.

Das Steigen und Zuspitzen wird zur Grundform. Pfeiler und Bogen, Thürme, Giebel und Dach wachsen und treiben hoch und höher, und stehen dann erst in felsenfester Verzweigung da.

Einen unbefangenen Zusammenschluss des kirchlichen und weltlichen Lebens drücken diese Formen nicht wie die früheren und frühesten aus. Die festere Trennung der Laien und Kleriker, der weltlichen und geistlichen Ritterschaft, der Pflichtenzwiespalt der Bischöfe, — Reichsfürsten und Prälaten zugleich — der lange Kampf zwischen Papst und Kaiser haben den scheidenden Grundzug beider Sphären, wie den Sieg der einen schlagend herausgestellt. Die Mutterkirche allein bindet und löst, spricht frei, verurtheilt für diesseits und jenseits.

Dringt dieser Glaube jetzt schärfer durch, so will die Gemeinde tiefer erschüttert und über das Irdische schwungvoller erhoben sein, ehe sie im Gotteshause inne wird, dass sie auch weltlicher Zwecke voll vor Gott und Kirche bestehen könne.

Die Baukunst übernimmt in diesem gesteigerten Ausdruck jetzt auch die Wirkung, welche bisher dem Maler oblag: Erweckung strengerer Andacht und tieferen Insichgehens. Sie wird überhaupt in ihrer engeren Pfeilerstellung und reicheren Kreuzgewölben, in dem perspectivischen Reiz, der bei jedem Schritte in Verkürzungen wechselt, als Architectur schon malerischer, und macht über diesen Eindruck noch weit hinaus das mannigfach einfallende Licht, das zu stets anderem Spiel beleuchtet und in Dämmerschein hier und dort nur hellere Farbenbilder auf Pfeiler und Boden wirft, — sie macht, ungewollt vielleicht, die Natur selber zur unübertrefflichen Malerin, und fordert von der wetteifernden Kunst eine Richtung, die noch nicht gefunden ist.

Unter den kurfürstlichen Städten an Mosel und Rhein erweist dies Cöln am deutlichsten. Und doch — mag Trier sich in römischen Denkmalen, Mainz in zeitweiser politischer Macht hervorthun, — in städtischer Blüthe und Pflege der Kunst überwiegt für die Folge wie seit Jahrhunderten Cöln.

Schon vor dem gallischen Kriege hatten sich, scheint es, die Eburonen am linken Stromufer eine Burg erbaut. Von Cäsar besiegt, machen sie den Ubiern Platz, die nun wahrscheinlich die Ortschaft gründen, nach welcher Agrippina, dort geboren, zum Beweise ihrer Macht Veteranen und eine Colonie sendete. (Tacitus, Annal. lib. 12. c. 27.)

Die neue Agrippina Augusta erhält mit den Römern auch die römische Municipalverfassung. Nur die Bürger, denen das vollste Recht zusteht, wählen die Ortsbehörden und haben Antheil an der Verwaltung.

Gleich frühe Wurzeln, darf man der Sage trauen, schlägt hier das Christenthum. Der erste Bischof Maternus bereits soll um 94 der H. Cäcilia eine Kirche erbaut haben. Im dritten Jahrhundert zieht der Feldhauptmann Gereon mit seinen thebanischen Genossen den Märtyrertod der Glaubensentsagung vor, die Maximinian dem ganzen Heere auferlegt. Grausamer noch findet, von England verschlagen, die H. Ursula mit ihren Begleiterinnen

den Tod. Glaubensthaten bleiben nicht unbelohnt. Constantin's Mutter stiftet zu Gereon's Ehre Kirche und Kloster, der fromme Bischof Aquilinus im fünften Jahrhundert die Kirche, die Ursula's Namen trägt.

Schon diese Sagen deuten auf altchristliche Kunst und römische Bildung.

Um 473 machen die Franken zwar der römischen Herrschaft für immer ein Ende. Cöln wird zum Mittelpunkt eines gaugräflichen Sprengels. Die Einwohner gerathen jedoch weder in Dienstbarkeit, noch ist ihr altes Stadtrecht beseitigt. Die Bürger mit erblichem vollstem Recht werden im Gegentheil zu Acten freiwilliger Gerichtsbarkeit, und bei Streitigkeiten zwischen Franken und Römern als Schöffen hinzugezogen. Auch die Handels- und Marktpolizei bleibt ihnen, der Geschäftsunkunde der Franken wegen.

Aus diesen altrömischen edlen Familien bildet sich langsam in festgeschlossener Anzahl die bevorzugte Genossenschaft, die später in Cöln die „Richerzecheit“ genannt wird.

Das sonstige Fortwirken römischer Kunstbildung und Kultur lässt sich schwach nur aus Bauresten darthun. (v. Quast, Cöln. Dombl. 1848. Nr. 40.) Unter Carl dem Grossen gelangt Cöln zu Stifts- und Klosterschulen. Der Bischof aber auf seinem Sitz besass weder „zeitlichen Reichthum, noch weltliche Herrlichkeit“.

Erst gegen Mitte des zehnten Jahrhunderts war Bischof Bruno, Kaiser Otto des Grossen Bruder, wie die Chronik sagt, mächtig genug, viel Landschaften und Städte zu bezwingen, und sich auch zum Herrn von Cöln und Umgebung zu machen.

Das für die Folgezeit wichtigste Ereigniss, das erz bischöfliche Regiment beginnt. Die meisten Verhältnisse ändern sich; der alleinigen Herrschaft aber, wie anderwärts, kann sich der Erzbischof nicht bemächtigen.

Dem früher königlichen Burggrafen, obschon jetzt des Erzbischofs Lehnsmann, verbleibt unter Königsbann das Gericht über schwere Verbrechen und über Grund und Boden der altfreien Bürger, die in den älteren Pfarrsprengeln Eigenthümer selbst der Strassen und Plätze sind. Ausserdem beaufsichtigt er die Schöffen und zieht von Stadt und Bischof bedeutende Einkünfte.

Der dem Bischof ganz untergebene Vogt sitzt nur für Schuldsachen, kleinen Diebstahl und sonstige Vergehen, obschon seine Rechtspflege sich auch auf die Vorstädte ausdehnt. Einige geistliche Sprengel, St. Severin und Gereon, bewahren besondere Gerichtsbarkeit.

Unter dieser Verfassung steigen Volkszahl, Gewerk und Handel. Der Kirchenbau kommt in erneuten Schwung. Bruno bereits hatte die Cäcilienkirche umgebaut und St. Pantaleon für die Benedictiner gegründet. Im Anfange des eilften Jahrhunderts wird St. Aposteln, um 1049 Sta. Maria im Capitol geweiht, und kaum hat der später heilig gesprochene Hanno den Bischofssitz inne, so baut er den westlichen Theil des Chors von St. Gereon und errichtet das Collegiatstift St. Georg.

Für die Stadt jedoch ist derselbe Hanno mehr eine Geissel als ein Segen. Auf einen Streit mit dem Hofgesinde, das ungebührliche Dienste fordert, empören sich, halb freilich im Weinrausch, Patricier und Gemeine. Sie plündern, nach des Erzbischofs Flucht, den Hof und bedrängen seine Anhänger. Hanno droht, heimgekehrt, blu-

tige Rache. Sechshundert der Vornehmsten verlassen heimlich den Ort. Nur die Muthigen, welche zurückgeblieben, kann er demüthigen und strafen. Das unlängst volkreiche Cöln verödet, bis endlich Hanno, reuig, erkrankt und von Träumen geschreckt, die Verbannten herbeiruft und der Stadt neue Freiheiten schenkt.

Mit dem wiedererweckten Flor wächst auch die Zahl der Streitpunkte. Ist doch im ganzen Deutschland keine reichsfreie Stadt von solchem Umfange. Ihre Kirchen sind die schönsten, ihre Goldschmiede und Maler ringsher berühmt, zu vielen Tausenden ziehen ihre Zünfte mit den Bürgerrittern in die Schlacht, ihre Weber versehen halb Deutschland mit Waaren, und der Verkehr ihrer Grosshändler ist von solchem Belang, dass ihnen Heinrich II. von England die weitesten Vorrechte einräumt, die König Richard bestätigt.

Da treiben denn in günstiger Zeit vielleicht noch die alten römischen Elemente die Richerzeche zu neuen Angriffen. Die Schöffen sind dem Bischof geschworen, die altfreien Mitglieder der Richerzeche dagegen nicht. Und doch handhaben diese wie ehemals die Markt- und Verkehrspolizei, deren vermehrter Druck die Zünfte in Abhängigkeit versetzt. Hierauf gestützt wagt die bevorzugte Genossenschaft nach kluger Aufnahme neuer Geschlechter den nächsten Kampf gegen die Verwaltungsrechte der Schöffen. Die Bischöfe ihrerseits begünstigen die Zünfte und gewähren ihnen, thatsächlich wenigstens, Ansehen und Einfluss. Vorerst wird der Hader 1169 noch gütlich geschlichtet, die Geschlechter aber dringen hartnäckig vorwärts und bilden allmälig aus der Richerzecheit einen förmlichen Stadtrath mit zweien Bürgermeistern, der die

Verwaltung selbständiger in die Hand nimmt. (Gaupp, Ueber deutsche Städtegründung. S. 221—255. Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. I. S. 29, 113, 154 u. 186.)

Dieses kräftige Wiedererstehen römischer Municipalrechte, wäre es unbestritten, würde auffällig in Zeit und Grad mit der Vorliebe zusammengehen, mit welcher sich auch die cölnische Malerei den altchristlichen Traditionen nicht überhaupt nur zukehrt, sondern sie, vielen Städten voraus, reiner in Uebereinstimmung mit der lebendigen Gegenwart bringt.

Wie sich's damit verhalte, in weiterem Verlauf unterscheidet sich die Richerzeche in Stellung und Rechten immer weniger von dem Patriciat jüngerer Städte. Ihre Privilegien verschwinden unter den Kämpfen, die Cöln zu bestehen hat.

Die Overstolzen, die Scherfgyn, Ghire, Adocht und Hardefust hatten glücklich bereits die bischöflichen Aemter theils beseitigt, theils aus ihrer Mitte besetzt, als der gewaltthätige Conrad von Hochstatten zum Bischofssitze gelangt. Er, der ein Freund nur der eigenen Macht, die Hohenstaufen hatte stürzen und Könige ernennen helfen, kann in seinem rachsüchtigen Stolz den Uebermuth dieser Stadtritter nicht ertragen.

Zweimal sucht er vergebens Zwist. Die Macht des rheinischen Bundes durchkreuzt seine Pläne. Er spart den Hass auf bessere Tage, die bald erscheinen. Die streitige Königswahl lähmt den Bund. Der Streit mit der Stadt bricht von Neuem los. Anfangs wenig zu Conrad's Vortheil. Doch immer dasselbe Ziel fest im Auge, ruht er nicht, bis er erst die Gemeinen aufgereizt, mit ihrer Hülfe Bürgermeister und Schöffen des Amtes beraubt, sie

geächtet und geringere Leute eingesetzt hat. Dann wieder stachelt er arglistig und kühn die Geschlechter zum Aufruhr, und fängt nun die edelsten Männer ein, vertreibt Andere, ergreift ihre Habe, und ist endlich alleiniger Herr der Stadt.

Selbst der Glücksfall schnellen Todes (1261) verschafft den Cölnern keine Hülfe. Seinem tückischen Nachfolger und Neffen Engelbrecht II. behagt das gleiche verrätherische Spiel. Bald verhandelt er mit den ausgewiesenen Geschlechtern und presst die Bürger, bis diese sich ihrerseits wider ihn wenden und den Verbannten die Thore öffnen; bald, nun Cöln durch Eintracht die frühere Freiheit zurückgewinnt, verführt er die Parteien zu wechselseitigem Betruge und Blutvergiessen. Der Triumph seines Oheims aber bleibt ihm versagt: mit den eigenen büsst er die Sünden auch seines Vorgängers. Die siegreichen Geschlechter wählen sich aus den Nachbarlanden vier Grafen zu dauernden Schirmherren, und als der Erzbischof, darüber erzürnt, dem Grafen von Jülich in's Land fällt, wird er nach verlorener Schlacht in einem eisernen Käfig an den Mauern des Bergschlosses Nidecken dem Volke zum Jubel ausgesetzt. Drei Jahre lang bleibt er schmählich in Haft und kann sich, befreit, mit seinen „geliebten Bürgern“ nur durch Nachgeben und Widerruf versöhnen.

So beginnt denn sein Nachfolger, Siegfried von Westerburg, sein Regiment gleichfalls mit Bestätigung aller Freibriefe und Lösung des Kirchenbanns. Dann durch die verwüstenden Fehden gegen Jülich bereichert, erkauft er 1279 die cölnische Burggrafschaft. Auch dieses Verhältniss vereinfacht sich hiermit für längere Zeit. Frieden

jedoch will der streitsüchtige Kirchenfürst mit Keinem halten. Er ängstet die Cölner, wo er kann, und stört ihren Handel durch schwere Steuern. Ebenso hadert er mit dem Kaiser der Reichsgüter, mit dem Herzog von Brabant der limburgischen Erbschaft wegen. Endlich kommt es bei Worringen, das er den Cölnern zum Schaden befestigt hatte, zu jenem berühmten Kampfe, in welchem Engelbrecht mit der Bürger Hülfe geschlagen und vom Grafen von Berg gefangen fortgeführt wird. Der Sieg ist so glorreich, dass sich die Cölner von der Zeit ab Herren der Stadt und freie Bürger schreiben und den Jahrestag mit Hochamt und Procession begehen. Den erneuten Kirchenbann, der sie trifft, ertragen sie bis zu des Erzbischofs Tode.

Diese verhängnissvollen Jahrzehnte am wenigsten konnten die Malerei begünstigen. So darf es nicht Wunder nehmen, dass sich, den Glanzpunkten romanischen Styls gegenüber, gerade hier aus der Uebergangszeit kein Denkmal erhalten hat. Auch die Figuren des H. Kunibert und des H. Ewald, überlebensgross in Bischofsornat, an dem Pfeiler des Hauptschiffs von St. Kunibert nahe dem Chor, gehören vielleicht noch dem Abschluss der vorigen Epoche. Die Zeichnung ist leicht und schön, der Wurf der Gewänder rein und frei, die Färbung lebendig. (Domblatt. 1845. Nr. 12.)

Dennoch wird ein gänzlicher Stillstand in solcher Stadt zweifelhaft. Es fehlte wohl mehr nur an Gelegenheit und Lokal. Die älteren Kirchen hatten genügenden Schmuck. Das neuste Bauwerk aber ist unvollendet.

Bereits Bischof Hildebold gründete 833 dem alten Prätorium nahe ein Gotteshaus, das unter König Ludwig

zur Domkirche eingeweiht ward. Theilweise von den Normannen im neunten Jahrhundert zerstört, brannte es am Ende des eilften wiederum ab. Die Reliquien der h. drei Könige, die Barbarossa nach der Eroberung Mailands seinem Erzkanzler geschenkt hatte, vermochten gleichfalls den Dom nicht zu schirmen. Im Jahre 1248 lag er, heisst es, zum dritten Mal in Asche. Doch war er vielleicht nur für Conrad's des Erzbischofs hochfahrenden Sinn zu düster und klein. Anderen Quellen zufolge soll er noch um 1270 gestanden haben. Der riesige neue wird aus den Mitteln des Bauschatzes 1251 begonnen, und 1267 auch die bequemere Bahn zur Beischaffung des Gesteins vom Drachenfels an dem Rhein gebaut, nachdem drei Jahr früher ein Aufruf zu frommen Spenden ergangen war. Rascher fördert endlich Erzbischof Siegfried den Weiterbau, der aber in demselben Jahrhundert noch immer nicht bis zur Vollendung des Chors gelangt.

Auch bei diesem Hauptwerk fanden deshalb die Maler noch keine Beschäftigung, nach der sie anderwärts aussehen mussten.

Den Rhein herauf sind jedoch Ueberreste ebenfalls sparsam. Als Hauptwerk dürfen die Deckengemälde der Kirche zu Rammersdorf gelten, einer Commende des deutschen Ordens am Siebengebirge, in der Nähe von Bonn.

Die leider jetzt abgebrochene kleine Kirche, im Aeussern schmucklos, doch innen von einfacher Zierlichkeit, mag um 1200 errichtet sein. (v. Lassaulx, Domblatt. 1845. Nr. 2.) Sie zeichnete sich, nach Bautraditionen des Or-

dens vielleicht, durch die fast gleiche Höhe der drei Langschiffe aus, denen die Kreuzflügel fehlten.

Säulen, Kapitäler und Rippen waren durchweg gefärbt. Vor Allem aber bedeckten die Kreuzgewölbe und Wände grössere und kleinere Gemälde, nach Schnaase's Urtheil in Bedeutung und Inhalt von sinnreicher Folge und gedankenvollem Zusammenhang.

Bei näherer Beachtung ergiebt sich eine wahrscheinlich verschiedene Entstehungszeit.

Im Chor — ob sofort nach Vollendung des Baues oder später, lässt die schlechte Erhaltung zweifelhaft — war nur die Halbkuppel ausgemalt. In dem mittleren Felde stand undeutlich eine männliche Figur mit Heiligenschein aufrecht, vielleicht Gott-Vater als Schöpfer der Welt, umgeben von den Zeichen der Elemente: dem weissen Bären, der geflügelten Schlange, dem an den Hörnern kenntlichen Stier und einem allein noch sichtbaren Vogelflügel.

Zusammengehöriger und deutlicher war der Gemäldeschmuck der drei Kreuzgewölbe des Langschiffes, räumlich jedesmal so vertheilt, dass wie später an Hochaltären die schmalen Bilder der Seitenschiffe als Flügel des daranstossenden Hauptfeldes im Mittelschiffe erscheinen konnten.

Das erste Gewölbe hatte, als spätere Uebermalung, nur noch dunkele, früher wahrscheinlich goldene Sterne auf blauem Grunde; in den Seitenschiffen erhaltener links sass Christus, in rothem Mantel, segnend auf dem Grabdenkmal, die Fahne mit deutschem Ordenskreuz in der Hand; den Oberkörper traditionell in feierlicher Haltung, die Beine auseinander und das rechte, wie zu bequemerem Sitz, in naiver Andeutung etwas heraufgezogen, das

linke hangender; hinter ihm schwebte zu jeder Seite ein kleiner anbetender Engel in hellgrünem langem Gewande; vorn in den Ecken war hier eine der knieenden Frauen sichtbar, dort eine liegende Figur, vielleicht der schlafende Wächter. Im rechten Seitenschiff verbargen Wolken schon Christi Haupt, der Fels unten zeigte die Spuren der Füsse; rechts und links blickten die Jünger und Maria dem zum Himmel fahrenden Heiland nach.

In dem zweiten Kreuzgewölbe wurde gegen den Chor hin die Jungfrau in guter Stellung von dem neben ihr sitzenden Sohne gekrönt; auf der Gegenseite stiess der Erzengel Michael, ein Knie am Boden, das Haupt gebeugt, mit beiden Händen die Lanze in den Rachen des Ungethüms. Die Zwischenfelder füllten je zwei musicirende Engel. In den Seitenschiffen standen die HH. Elisabeth und Catharina mit Rad und Gebetbuch.

Den Schluss machte im dritten Kreuzgewölbe, auf die Felder des Hauptschiffs vertheilt, das Weltgericht.

Vom Chor aus gesehen thronte Christus, zeusartig durch breiten und hohen Lockenbau, zwischen zwei Engeln; darunter knieten in den Ecken Johannes und Maria mit flehend emporgehaltenen Armen. In der Spitze des entgegenstehenden Feldes bliesen in feuerbeschienenen Wolken Engel die Posaune. Die Auferstehung unten war nicht mehr kenntlich. Die Nebenfelder gaben den Erfolg des Richterspruchs. Rechts, nicht ganz ohne Mühe, öffnete ein Engel, einen Bischof an der Linken führend, mit der anderen Hand die Pforte des Paradieses; dem Bischof, in Haufen, folgten Landleute und Handwerker mit den Zeichen ihrer Hanthierung; in der Ecke endlich schwebten in langen Kleidern drei liebliche Kinder herauf.

In dem linken Felde umgekehrt wehrte ein strengerer Engel, Nonnen, Fürstinnen, Ritter und Könige ab, und ein Teufel ergriff sie als Beute.

Himmel und Hölle auf den entsprechenden Feldern der Seitenschiffe waren am grossartigsten einfach. Rechts thronte überlebensgross Satan, schrecklichen Angesichts, mit Hörnern und feuerfarbigen Fledermausflügeln, einen Sünder im Schooss, dem eine kolossale Kröte auf dem Herzen sass; in den Ecken zerrte je ein Teufel einen anderen Verdammten.

Schöner noch auf dem Felde des linken Schiffs hielt Christus, sitzend in rothem Mantel, mit beiden Armen ein Tuch empor, aus welchem die Köpfe der Seliggesprochenen herausschauten. Rechts und links schwebten anbetende weibliche Heilige.

Die Behandlung beschreibt Schnaase als überaus leicht und fast skizzenhaft.

Nach dem nunmehrigen Abbruch der Kirche bleiben für Zeitbestimmung und Urtheil nur die grösseren Durchzeichnungen und kleinen Abbilder übrig, die Herr Hohe zu Bonn mit vielem Fleiss für die Kupferstichsammlung des Berliner Museums ausgetuscht hat. Rechnet man Alles ab, was durch derartige Uebertragung Modernes, Ueberzartes und Individuelles hinzukommt, kann ich nicht völlig mit Schnaase's Meinung zusammenstimmen, der die Deckengemälde ungefähr in das Jahr 1300 verlegt. Sie scheinen mir um eine Generation älter.

Die Anordnung, in ihrer einfachen Symmetrie nur durch flehende Geberden und sonstige glücklich erlauschte Motive belebt, stand ohne Zweifel der besseren Ueberlieferung möglichst nahe. Die Färbung in reicherer Stufenfolge

hielt gleichfalls dieselbe Enthaltsamkeit fest. Die leichten Ornamente an den Fenstern des Chors und den Wänden der Schiffe blieben milde und hell, die marmorirten Pfeiler waren gedämpft und dunkler, die Kapitäler und Rippen bunter, und zu dieser Umgebung und wirksamen Einfassung stimmten die Gewölbebilder durch Hellroth und Blau, Lichtgrün, Gelb und wenig gebrochenere Töne zu vollem Einklang und nöthigem Gewicht.

Die Figuren selbst aber, auch nach Schnaase's Schilderung, büssen sämmtlich an Ebenmaass schon bedeutend ein. Zu den kleinen Köpfchen sind die schmächtigen Körper von den Hüften ab, wie häufig in Meister Wilhelm's Schule, über alles Verhältniss langgestreckt, die hageren Arme und Hände, Beine und Füsse fast winzig, und die gliedlosen Finger spitz. Nur die heilige Elisabeth hat durch den faltigen weiten Mantel gehörige Breite. Einige Stellungen streifen an das Gewundene. Die Gewandung, weder willkürlich noch wirr, deutet die jedesmalige Bewegung wohl an, die Gediegenheit aber des älteren Styls erreicht sie nicht mehr. Das Verständniss, die richtige Zeichnung und Modellirung sind halb schon verloren, nackte Theile lieber vermieden. Hinter den Kleidern fehlt es an Körper. Nach allen Seiten erweist sich ein Uebergang aus den bisher geläufigen Formen, aus Ernst und Strenge, die noch bezweckt bleiben, zu neuer Beselung von Innen her, zu gesteigertem Leben in Anbetung und Bitte, segnender Ruhe und sanfter Gnade. Das Streben nach Weiche und Lieblichkeit giebt seine nächsten Anzeichen.

Doch muss man zugleich in Anschlag bringen, dass sämmtliche Gemälde fast, schon gegen die Mitte des vier-

zehnten Jahrhunderts, theilweise aufgefrischt sind. Ein hier und dort rauherer Bewurf über dem glatteren alten Grunde that dies Herrn Hohe bereits genügend dar. (Schnaase, in Kinkel's Jahrb. v. rhein. Leben, Kunst u. Dicht. 1847. — Domblatt. 1846. Nr. 24. — Burckhardt, Handb. d. Gesch. d. Mal. v. Kugler. 2te Aufl. S. 192 bis 195.)

Die westphälischen Städte zeigen ihrem Ursprunge und Charakter nach in Vergleich zu Cöln, Coblenz, Mainz, Strassburg und Trier ein unmittelbares Gegenbild.

In den feuchten Niederungen, Mooren und Wäldern zwischen Weser, Lippe, Ems und Rhein können sich die Römer weder befestigen noch Kultur verbreiten. Der Viehzucht, dem Ackerbau, dem Kriege, der Jagd zugethan, hausen die Freien mit ihren Leuten auf geschlossenem Eigenthum; wie Tacitus schon von den Deutschen sagt: statt in verbundenen Sitzen, lieber getrennt und vereinzelt, wie Quell, Feld und Wald es zuliessen (Germ. c. 16.). Nur zur Nutzung unbebauten Bodens vereinen sie sich in Markgenossenschaft, zur Rechtspflege in Bauernschaften und Landgemeinden.

Zwei Jahrhunderte fast vergehen unter Kampf mit den benachbarten Franken, welche die Selbständigkeit der Sachsen bedrohen, doch öfter abgewehrt werden, als sie die streitlustigen Stämme tributspflichtig machen. Nach neuen Siegen Carl's Martell und Pipin's zwingt erst Carl der Grosse den Sachsen dauernd mit der fränkischen Verfassung das Christenthum auf. Er errichtet Grafschaften, lässt hier und dort im Lande, wenn auch aus Holz nur und leicht zerstörbar, Kirchen bauen und stiftet, bei der Abneigung des Volks vor nahem Beisammenleben nicht

ohne Schwierigkeit, die Bisthümer Osnabrück, Münster, Minden und Paderborn.

Was er zunächst durchsetzt, gewinnt unter seinen Nachfolgern nach der kirchlichen Seite festere Gestalt. Die langen Kriege erwecken die Sehnsucht nach Ruhe. Die Noth der Zeit fordert Zufluchtsstätten für schutzlose Frauen. Nonnenklöster entstehen in grösserer Zahl, und die Mönchsstifter der Benedictiner werden die ersten Mittelpunkte milderer Kultur und religiöser Kunst. Unter ihnen nimmt die Abtei Corvei am Weserstrom die bedeutendste Stelle durch die Ausstattung mit dem Königshofe Höxter und anderen Gütern ein, womit Ludwig der Fromme das Stift 823 beschenkt hatte. Städtische Anlagen mit zeitigem Markt-, Zoll- und Münzrecht zogen sich bald um Kloster und Ort umher; ein zerstörender Brand aber thut der städtischen Fortbildung Einhalt. Um so reichhaltiger entwickelt sich die Abtei. Als Maler ist hier im neunten Jahrhundert schon Theodegar bekannt, im zehnten Anderedus, und als Baumeister Luitolph. Die Kirche, welche Abt Adalgerius zwischen 873—885 mit drei Thürmen erbaut, hat sich theilweise bis heute erhalten. Auch berühmte Lehrer der Wissenschaft lebten und wirkten in diesem Stifte, dessen Schule Geistliche erzog, die von hier aus bis hoch nach dem Norden berufen wurden und mehr für die Verbreitung der Kirche leisten, als die übrigen sächsischen Bisthümer zusammen. (Lübke, Die mittelaltr. Kunst in Westph. Leipzig. 1853. S. 9. u. 10. — Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. I. S. 87.)

Die verwüstenden Einfälle der Normannen und Hunnen zerstören zwar manchen besseren Keim, doch schärfen zugleich das Bedürfniss, sich hinter schützenden Wäl-

len zusammenzuthun. So bilden sich nach und nach um die Bischofssitze bereits erweiterte Gemeinden. In anderen Gegenden werden Städte ohne den gleichen Anlass gegründet. Dortmund hat Vorrechte und Ringmauern schon 939, und als der erste Erzbischof Bruno von Cöln das neu erbaute Patroclusstift zu Soest mit dem Leichnam des Heiligen beschenkt, erscheint dieser Ort weder arm mehr an Bewohnern, noch ohne gewerblichen Verkehr. Die ganze Bevölkerung, heisst es, ging dem Heiligthum entgegen, und der Erzbischof vermachte bald darauf der Stadt zum Aufbau des Münsters hundert Pfund Goldes, sechs Altargefässe und Messgewänder. Doch war wohl auch damals Soest nur ein bevölkertes Dorf, neben dessen Höfen sich durch frühe Verbindung mit Cöln kaufmännische Gewerbe gebildet hatten.

Ueberhaupt behalten die Sitze der höheren Geistlichkeit, was Gewerke, Kenntniss und Kunstfleiss angeht, auch im eilften Jahrhundert noch den Vorrang. Bauschulen besonders entwickeln sich in der Umgebung der Aebte und Bischöfe, und sind die Werkleute meist wohl Laien, Erfindung und Lehre gehen grossentheils von berühmten Prälaten aus. Die Malerei bleibt in Ausübung und Unterricht nicht minder die Sache geistlicher Stifter; ja selbst die Goldschmiedekunst hat dort ihre Heimath, wo man ihrer mannigfacher benöthigt ist.

Wie Corvei in den vorigen Jahrhunderten, ist jetzt Paderborn, dessen erster Bischof schon 795 geweiht worden war, ein neuer Sammelplatz der Künstler und Künste. Bischof Meinwerk verschönt, vergrössert und befestigt unermüdlich die Stadt. Kaum in Paderborn angelangt, lässt er den unbeendigten Dom zu reicherem Auf-

bau niederreissen. Dann stiftet er die Benedictiner-Abtei Abdinghof, Kapellen und Klöster; er baut den bischöflichen Palast und beschenkt die Kirchen mit Silbergeräth, Kronleuchter und Prachtgewändern. Diese Unternehmungen steigern Handwerk und Kunst, und die Domschule, die Carl gegründet hatte, gelangt zu solcher Blüthe, dass aus ihr Männer wie Hanno von Cöln und Bischof Friedrich von Münster hervorgehen. Ausser dem Schreiben ward auch das Malen, muthmasslich von Miniaturen, gelehrt, und Virgil und Sallust gelesen. (Bessen, Gesch. d. Bisth. Paderb. I. S. 113—138. — Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Engl. u. Paris. III. S. 265—266. — Lübke, l. c. S. 13—16.)

Um dieselbe Zeit kommt nun auch Soest bereits als Markt- und Handelsort an den Stuhl von Cöln. Durch alte Ansprüche an die Höfe des Ortes gewinnt der Erzbischof Herrschafts- und Eigenthumsrechte, so dass die Bürger, freie und eigene Leute, ihm als Hintersassen Zins von ihren Hofstätten zahlen und Schoss, Kost und Arbeit leisten. Den wenn auch noch langsamen Aufschwung stört diese Abhängigkeit nicht. Kaiser Heinrich III. hält hier schon 1047 Hof, verbannte cölnische Bürger bringen Gewerk und Verkehr in besseren Betrieb, und das Patroclusmünster beginnt sich bereits zu erweitern und in Bauform zu wandeln.

Einige weltliche Städte schreiten zwar gleichfalls vor. Von Dortmund wird um 952 gesagt, dass es Rechte genösse, und der älteste Bau der Marienkirche, als dritter Pfarrkirche, wird in's Jahr 1064 verlegt. Ein schnelleres Wachsthum aber, und mehr noch das Entstehen und

Aufblühen kleinerer Städte verhindern der Volkssinn und der unablässige Streit der Grundherren.

Fast nirgend in Deutschland hat sich der Landbesitz so getheilt, wie in diesem Flachlande, dem der verbindende Hauptstrom abgeht, während ein Bergrücken das unfruchtbare Sauerland von der nördlichen walddurchschnittenen Ebene scheidet. Mag der Wechsel der Dinge so manchen Freien zur Schutzhörigkeit herabgebracht und ehemalige Dienstleute zu Besitzern zinsbarer Grundstücke erhoben haben, weder die fränkische Verfassung, noch das Lehnrecht schwächen den altgermanischen Trieb nach Vereinzelung. Von Hecken und Gräben eingehegt, auf dem eigenen Erbe zu sitzen, und um spröder Freiheit willen nichts stärker zu scheuen, als Berührung und engen Zusammenhang ist noch heutigen Tags ein westphälischer Grundzug. Nur auf sich selber gestützte Naturen, hartnäckig dem Altgewohnten befreundet und daran festhaltend, sind so schwerfälliger Eifersucht fähig. In keinem Theile hat sich denn auch der eingeborene Adel länger und straffer gegen die Reichsdienste gesperrt.

Dem rührigen Rheinlande gegenüber, das, wie mit römischem und fränkischem Wesen mit dem Christenthum früh vertraut, durch städtische Regsamkeit zu raschem Aufschwung kommt statt in bäurischem Abschliessen still zu stehen, vornehmlich Cöln gegenüber, und selbst im Unterschiede anderer sächsischer Länder, wird dieser Charakter Westphalens nur um so sichtlicher.

Für die Kunst kann weder die Richtung nach Innen, noch der eingewurzelte Hang nach Selbständigkeit in so wenig entwickelter Zeit Früchte tragen. Der zusammenhaltende Einigungspunkt, die Kirche, nimmt Beide noch

keineswegs in sich hinein. Sie wird nur das äussere Band, das jenen starren Sinn zur ersten Gemeinsamkeit einigt.

Gleich ihr nächster und tiefster Ausdruck, der Kirchenbau, bleibt neben dem niedersächsischen und rheinischen im Ganzen kahler; schmucklos in schlichten Thürmen, und durchweg ohne jenes belebende Detail, das am Rhein schon jetzt die besonderen Glieder und Formen hervorhebt; Innen mit flachen Decken und schweren Pfeilern, zuweilen sogar mit geradlinigtem Chorabschluss. (Lübke, ibid. S. 27 u. 28.)

Dieses geringe Streben nach Auszierung giebt der Sculptur innerhalb des Kirchenbaues wenig Raum und Gelegenheit. Dass sie sich überhaupt reich schon entfaltet habe, wird zweifelhaft. Die kolossale Kreuzesabnahme an den bekannten Externsteinen, von Mönchen des Stiftes Abdinghof, wie es heisst, im Anfange des zwölften Jahrhunderts ausgeführt, darf bei der schlichten Grösse der Conception und der für diese Zeit bemerkenswerthen Lebendigkeit im Ausdruck feiner Motive als Ausnahme gelten. (Lübke, ibid. S. 380—383.) Von Taufsteinen und Becken, Grabmälern, Altären, Gefässen und Leuchtern reichen unter vorhandenen Resten kaum einige bis in diese Epoche. Anzeichen der Malerei sind ebenfalls selten. Das einzige älteste Denkmal im Patroclusmünster zu Soest habe ich schon angeführt. (S. 48. — Lübke, ibid. S. 321—322.)

Eine Umwandlung bringt erst die Mitte desselben Jahrhunderts. Die geistlichen Stifter und Bischofssitze haben nicht an kirchlichem Ansehen und Macht verloren. Der Klerus und seine Schulen beleben aber nicht mehr

vorzugsweise die Kunst, die von nun ab ihren Entwicklungsboden auch hier in dem langsam wachsenden Gewerksleben findet.

Heinrich der Löwe, neben dem Kaiser der mächtigste Fürst, müht sich in seinen nördlichen grossen Lehen lebenslang, die geistlichen Fürsten zu beschränken, und statt ihrer von weltlicher Seite, so viel er vermag, Gewerbfleiss und Handel zu heben. Stolz, unnachgiebig und heftig, hat doch auch Er, wie sein herrschgieriger Vetter Barbarossa, Sinn für Friedenswohlfahrt, Kenntniss und Künste. Sein Römerzug hatte ihn eindringlich gelehrt, den Werth der betriebsamen lombardischen Städte zu schätzen. Je mehr seine Waffensiege das Christenthum unter den Wenden verbreiten, sucht er den Verkehr bis zur Ostsee zu leiten. Stete Kriege unterbrechen nur seine Sorgfalt, und die Acht, welche ihn 1180 auf dem Reichstage zu Goslar trifft, begrenzt seine Wirksamkeit. Die Lehen werden vertheilt. Westphalen und Engern fallen als Herzogthum an den Cölner Erzbischof, der nun auch in der Grafschaft Mark den Heerbann, den Landfrieden und die oberste Stuhlherrschaft der Freigerichte in Händen hat.

Doch nur für das Städteleben in Niedersachsen gereicht diese Zersplitterung zum Vortheil, besonders nach dem Entstehen der Hansa, die zunächst mindestens für Geleit, Sicherung der Binnenstrassen und Schutz gegen rechtlose Fehde sorgt. Die Städte zwischen Weser und Niederrhein erfreuen sich weniger eines schnellen Wachsthums. Die Herzogsgewalt des Erzbischofs drückt zwar im Ganzen nicht allzuschwer. Dennoch entsteht in der Umgegend gerade, die heutigen Tags am blühendsten

Fabrikation und Verkehr entwickelt, keine einzige Stadt. Die Bischöfe, die Grafen von der Mark, Jülich, Cleve, Tecklenburg, Geldern und andere kleinere Landesherren leben in stetem Hader. So thäten Bündnisse zur Abwehr der Ritterschaft und Bewältigung der geistlichen Herren um so dringender Noth, als die westphälischen Städte von den Kaisern nicht wie Nürnberg und Augsburg begünstigt sind. Der selbständige Bürgersinn hat aber vorerst noch die nöthige Kraft nicht gewonnen. Osnabrück erhält einen Stadtrichter, Münster zum ersten Mal durch Bischof Herrmann Mauern, Gräben und Wälle. Doch selbst das reichsfreie Dortmund geräth durch kaiserliche Verpfändung zeitweise in Unterthänigkeit. — Eine glückliche Ausnahme macht nur Soest. Dem ältesten Stadtrecht aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts zufolge ist auch hier die Freiheit nicht weit gediehen. Der Erzbischof übt noch durch seinen Vogt und Schultheiss die gesammte Rechtspflege und Verwaltung; sein Propst fungirt als geistlicher Ortsrichter und steht einer Art von Oberhof vor; den Bürgern bleibt nur die Wahl der Schöffen und des Frohnboten, so dass es sich bei der Uebertragung des Soester Rechts auf Lübeck wohl kaum um die Verfassung handelte.

Was Soest aber rascher emporbringt, ist seine Lage auf der grossen Waarenstrasse vom Osten nach dem Rhein und London, wie von Cöln nach der Ostsee; überhaupt die nahe Verbindung mit Cöln. Gleich Erzbischof Philipp von Heinsberg muss vor 1191 den bisherigen einen Sprengel zu sechs Pfarreien erweitern und baut neue Mauern mit schützenden Thürmen; Erzbischof Heinrich ertheilt das für Westphalen seltene Münzrecht, und

so mächtig schon wird das städtische Regiment, dass die Vogtei und die Freigrafschaft, welche das Haus von Arnsberg erblich vom Erzbischof überkommen hatte, mehr und mehr nur zur Form herabsinkt. Selbst die Ernennung des „Schulten" von Seiten des Grafen hört, scheint es, seit 1241 auf.

Doch auch andere Städte, ihren Denkmalen nach, müssen schon gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts vorwärtsgeschritten sein. Die westphälische Baukunst feiert zwischen 1150—1250 ihre reichste Epoche. Wölbungen und Kreuzgewölbe verdrängen die flachen Decken, die Pfeiler fangen an, sich allmälig zu gliedern, oder wechseln mit Säulenstellungen, die zuletzt, mit Linien und Blattwerk geziert, durchgängig den Sieg erringen. Eigenthümlicher noch bildet sich in lebendigem Uebergange die Basilikenform zu drei gleich hohen Schiffen um, welche, wie Lübke sagt, nicht mehr der entsprechende Ausdruck eines Volkslebens unter geistlicher Obergewalt und dem Schutze des Klerus sind, sondern zum verständig klareren Spiegelbild städtischen Lebens werden, das die Gesammtheit mit gleichen Gesetzen und Rechten umfasst. (l. c. S. 37.) Nur den rechtwinkligen Chorabschluss hält dieser neue Styl gern von dem altwestphälischen fest. Im Aussenbau dagegen, seit dieselben Mauern alle Schiffe in gleicher Höhe einschliessen und ein weites Dach sie schirmt, muss er sich mit einem mächtigen Thurm vor dem westlichen Giebel genügen, den nur auf den vier Ecken Nebenthürmchen verzieren. Ueberhaupt wetteifert auch diese Epoche, wie sehr sie die mannigfaltige Feinheit bildnerischen Ausschmucks liebt, noch immer nicht mit der gleichzeitigen Pracht rheinischer Kirchen.

Selbständigere Sculpturwerke — Statuen an Portalen, Taufsteine und dergleichen mehr — zeigen innerhalb des romanischen Styls häufig einen Hang schon zu lebendigem Ausdruck und naturnäherer Form; Metallarbeiten, Reliquienkasten vornehmlich, durch Benutzung von Gold und Silber, Emaillen und edlem Gestein die Absicht malerischer Wirkung.

Von der Malerei, soweit sich aus spärlichen Resten beurtheilen lässt, sind ähnliche Vorzüge minder zu rühmen. Sie stammen sämmtlich aus Soest allein, wie es scheint, dem Vorort in dieser Epoche auch für die Kunst. Hier wird am meisten umgewandelt, vergrössert und umgebaut. An dem alten Patroclusstift besonders gelangt der romanische Styl in Westphalen zu gelungenster Höhe. Chor, Kreuzschiffe und Langschiff erhalten ihre grossartigen Dimensionen bereits am Ende des eilften Jahrhunderts. Gegen Ende des zwölften kommen als Hauptzier der gewaltige Thurm und die Vorhallen hinzu. (Lübke, S. 74 — 80.)

Im Innern hatten die Mauerwände wie die alte Holzdecke muthmasslich sämmtlich Gemäldeschmuck. Das Meiste freilich und Bessere vielleicht ist vollständig zerstört. Das heut noch Sichtbare kann sich mit den ähnlichen Ueberresten in Brauweiler, Cöln und Braunschweig weder in edler Form, noch in gewandter Ausführung messen. Die Behandlung scheint roher selbst als im Anfang des zwölften Jahrhunderts.

Eine männliche sitzende Figur mit grauem Lockenbarte in der nördlichen Seitenapsis verlegt Lübke in die Blüthezeit des romanischen Styls. Sie verrathe gesteigerten Ausdruck, lebendigen Faltenwurf und ausgebildete

Auffassung (ibid. S. 322). Ob das Gleiche auch für die vereinzelt dastehenden und sitzenden Apostel gilt, die ich vor acht Jahren bereits in der Nähe des Eingangs an den Pfeilern der Empore aufgedeckt fand, bleibt dahingestellt. Die Köpfe sind abgeblättert, über Petrus und Paulus nur noch die Namen, von zweien Gestalten gut geworfene Gewandtheile sichtbar, von einer dritten die geraden scharfumrissenen langen Fusszehen.

Erhaltener, und als Tafelmalerei so früher Zeit wichtig, ist das Antependium aus dem Walpurgiskloster zu Soest, das jetzt in dem Provinzialmuseum zu Münster steht. Es kann im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein. (Lübke, ibid. S. 334—335.) Wie häufig bleiben die gemalten Rahmenverzierungen im besten romanischen Styl das Vorzüglichste. Als Mitteltheil sitzt Christus in regenbogenfarbigem vierblättrigem Medaillon starr und still, das Buch des Lebens in der gehobenen Hand. Die ursprünglichen Formen des Angesichts haben bis zur Unkennbarkeit gelitten; Gestalt und Stellung werden durch regelmässigen engen Faltenwurf nicht verdeckt. Zu beiden Seiten stehen in Rundbogen-Nischen links der Täufer mit St. Augustinus, rechts die HH. Walpurgis und Helena gerade aufrecht, doch die Köpfe geneigt, ernst und streng in Zeichnung und Ausdruck, ohne individuelle Verschiedenheit der Physiognomieen, mit weit geöffneten Augen, starkem Wangenroth und zinnoberrothen Lippen. Die Gewänder haben nur farbige Schatten, roth und blau; Ober- und Unterarm, Bein und Knie sind klar in Form angegeben.

Die nächstfolgende Architectur im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts geht theilweise aus dem romanischen

Styl schon mit Absicht hinaus. Die Erfindung wird dadurch reichhaltiger, verirrt sich aber zugleich in Formen, die mehr aus Willkür und Eigensinn, als aus ächten Gesetzen entspringen.

Das lebendigste Beispiel liefert die kleine unregelmässige Marienkirche zur Höhe, deren Umbau zur jetzigen Gestalt in diesen Uebergangszeitraum fällt. Minder sonderbar schon sind die gleichzeitigen Aenderungen an den Kirchen der HH. Petrus und Thomas. (Lübke, ibid. S. 104—109 und 160—164.)

Für die weitere Entwicklung der Stadt gewährt die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts bedeutende Fortschritte.

Die rheinischen Städte waren bereits vereinigt und die Bestätigung Königs Wilhelm versprach ihrem Bunde Ansehen und Macht. Sein plötzlicher Tod erschüttert gleich anfangs zwar das kaum erst zusammengefügte Gebäude. Dennoch erhebt sich das Kraftgefühl auch der Nachbarstädte merklich. Namentlich Münster's, Dortmund's, Lippstadt's und Soest's, die sich früher schon unter einander verpflichtet hatten. Mag ihr Bündniss, ohne den trotzigen Freiheitsmuth der Lombarden, statt auf politische Rechte, nur auf Sicherung des Verkehrs und Eigenthums gehen, mittelbar zieht die innere Verfassung gleichfalls daraus ihren Nutzen. Die Forderungen mehren sich auch nach dieser Seite.

In Münster beschwören nach längerem Streit Domkapitel, Rathmannen und Schöffen auf der einen, auf der anderen Seite Bischof Otto II. 1257 von Neuem Frieden zu Gunsten der Stadt.

Paderborn geräth aus Misshelligkeiten in offene Fehde, die nur der Sieg des Bischofs zeitweise schlichtet.

Soest, bereits demokratischer, hat besseres Glück. Selbst mit dem kampfbegierigen Erzbischof Conrad bleibt es in leidlichem Vernehmen, und seine Nachfolger müssen Schritt für Schritt auch den letzten Schein jener Rechte aufgeben, welche das Erzbisthum von Alters in Soest besass. Graf Arensberg verkauft Vogtei, Bann und Gericht, die nur noch der Landschaft umher gegolten hatten, 1279 als Lehn an die Stadt, in der zugleich seine Freistühle aufhören. Vergebens thut Erzbischof Siegfried, eifersüchtig auf diesen Vortheil, die Stadt in den Bann. Nach wenigen Jahren bestätigt auch Er die Belehnung, ja der von Feinden noch mehr gedrängte Erzbischof Wigbold verpfändet 1303 eigenhändig der Stadt den Schlagschatz der Münze und das Schultheissamt, dessen Befugniss und Rechtspflege ausdrücklich dem Stadtregiment zufällt. Unterdess ist nun auch die Verfassung ganz demokratisch ausgeprägt.

Nur die Zahl der von unten her vermehrten Rathsglieder und Burrichter wird auf je zwölf beschränkt. Ihre Wahl aber gebührt der Versammlung der Gemeinen ohne Zuthun der Geschworenen. Die Erwählten setzen aus ihrer Mitte allein die zwei Bürgermeister an ihre Spitze. Ausserdem dürfen auch die Zünfte für sich, ohne Rüge des Raths, das Wohl der Stadt in Betrachtung ziehen; sie sollen ihre Vorschläge nur ohne lärmendes Gefolge durch zwei Mitglieder an den Rath zur Entscheidung bringen. (F. W. Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. Bd. II. S. 201—202, 217—218, 252—254. Bd. III. S. 73—74 und 165—167.)

Dieser Fortschritt und Wechsel übt nicht sogleich auf alle Künste denselben Einfluss. Das Ueberkommene und Alte verliert seine Kraft, das Neue aber, das selbständig entspringen soll, entbehrt jetzt gerade der rheinländischen reicheren Vorbildung. Während sich im Nordosten Frankreichs der germanische Baustyl immer entschiedener entwickelt und in Cöln, in Strassburg ebenso, die grossartigsten Werke erstehen, lässt Westphalen in bisheriger Bauthätigkeit auffällig nach. Mit dem äusseren Bedürfniss des Kultus, für das zur Genüge ausgesorgt ist, scheint auch künstlerisch die Erfindung erschöpft. Die Umbauten verjüngen die gewohnte Form nur in den hinzugefügten Theilen. Vollständige Neubauten germanischer Art sind häufiger nur in Städten etwa, deren auswärtiger Handel zu grösserer Beweglichkeit aufschliesst.

Soest giebt auch hiefür in dem schlichten und strengen Chor der Peterskirche, wie in dem frühgothischen von St. Thomas klare Belege.

Die stattlichen Kirchen St. Paul's und der Minoriten sind schon späteren germanischen Styls. (Lübke, ibid. S. 252.)

Je weniger die Westphalen jedoch in der rheinischen Weise bauen, desto reichhaltiger bieten auch die neueren Kirchen für Wandgemälde die noch geeigneten grossen Flächen. Diese Gelegenheit lässt sich die Malerei nicht entgehen. Vielfachen Spuren zufolge ist ihre Thätigkeit besonders in Soest und der Umgegend von Dortmund rege.

Zur Zeit meiner letzten Anwesenheit waren die Hauptwerke von der Kalkdecke nicht befreit. So kann ich nur nach Lübke's Schilderung und Zeichnungen gehen. Ein

charakteristischer Unterschied gegen Cöln lässt sich aus diesen Vorlagen mehr vermuthen als feststellen.

Im Ganzen, je näher dem Ende des Jahrhunderts, je mehr thut sich das Streben kund, über den romanischen Styl, der dennoch und gerade in Hauptgestalten immer noch geltend bleibt, fortzuschreiten. Bei festerem Anschluss an die Tradition zeigen die Formen ein besseres Verständniss; bei dem Versuch, aus eigener Erfindung individueller zu charakterisiren wird der Mangel an Beobachtung störend sichtbar. Ueberkommenes und Neues verschmelzen sich weniger als in Cöln. Dagegen erscheinen, wenn auch die Beselung nicht gleichen Schritt hält, die Körper und Formen markiger und treten den langen Gewändern und faltenreichen Mänteln zum Trotz deutlich vor's Auge.

Zwei Kirchen, die eine für den Anfang die andere für den Schluss unserer Stufe, liefern die Denkmale.

In Soest die zu dem alten Patroclusstift gehörige kleine Nikolauskapelle, dem Münster ähnlich aus der besten Epoche romanischen Styls und von edler Durchbildung. (Lübke, ibid. S. 224.)

Auch hier leider sind die vielleicht besseren und älteren Hauptgemälde in der Halbkuppel der Chornische — der thronende Heiland mit den Symbolen der Evangelisten und je zwei Heiligen — bereits in früheren Jahrhunderten übermalt. Ein bestimmteres Urtheil ermöglichen nur die zehn lebensgrossen Apostel unter rundbogigen Baldachinen zwischen neben und an den Fenstern der Apsis, sowie an den Wänden davor die letzten beiden Apostel, und ihnen gegenüber der segnende St. Nicolaus, welchem schwebende Engel Bischofsstab und Tiara bringen.

In diesen Gestalten lebt noch der alte Typus merklicher nach. Die statuarische Ruhe, die vollere Form bewahren die gewohnte Hoheit und Würde. Die Köpfe sind meist oval und nicht ohne Leben durch verschiedenartiges Bart- und Haupthaar charakterisirt, Hände und nackte Füsse aber von schwacher Zeichnung, manche Stellungen unbeholfen, Gewandung und Faltenwurf überladen, flatternd bewegt, und wenn auch selten unklar, doch in gewissen scharfgebrochenen Linien manierirt.

Nach Seiten weicherer Anmuth zeichnen sich die kleinen weiblichen Figuren aus, die vor St. Nicolaus knieen, und mehr noch über jedem Apostel die flügellosen Brustbilder mit Reichsapfel, Scepter, Diadem, Kelch und Palmzweigen; bei stets ähnlicher Grundform mannigfach nur durch Stellung, Geberde, Gewandung und Haarschmuck.

Dass die einfache Anordnung kein Gewicht mehr auf jene tiefsinnige Verknüpfung legt, in welcher die Mittelzeit ihre Erfindungskraft bekundete, zeigt sich bald. Doch auch die gründliche Behandlung des letzten romanischen Styls scheint eingebüsst. Gewändern und Köpfen fehlt jeder Schatten und jedes Licht. Nur die Umrisse sind ihrem Werth nach stärker oder feiner mit sicherer Hand hingeschrieben, und dann auf abwechselnd blauem und grünem Grunde meist roth und grün ausgemalt.

Herr Lübke schreibt auch diese Gemälde noch der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zu, und bringt dabei den bekannten Namen des Soester Malers Everwin in Erinnerung, dem Dechant und Kapitel von St. Patroclus 1231 Haus und Hof zum Geschenk gaben. (Westphalia v. 3. Dec. 1825. — Kunstbl. Dec. 1841. Nr. 100.) Meinerseits muss ich sie, im Vergleich zu den Meister-

werken des romanischen Styls, um eine Generation später setzen.

Dann erst werden sie in deutlicher Folge durch den noch einmal um dreissig Jahr jüngeren Ausschmuck in der Kirche zu Methler bei Dortmund ergänzt, dessen Enthüllung und Erhaltung dem Eifer des Herrn Lübke zu danken ist.

Die kleine Kirche mit drei gleich hohen Schiffen unter je zwei Kreuzgewölben, einem Quadratraum vor dem Hauptchor und flacher Altarnische mag gegen Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erbaut sein. Gewölbe und Wände in Schiffen und Chor bedecken Gemälde; Gurte, Rippen, Kapitäler und Säulen sind gleichfalls gefärbt.

Herr Lübke hat jedoch nur die Gemälde des Chors von der Tünche befreien können.

In der östlichen Gewölbkappe thront in einem Rundbilde, das Engel tragen, auf blau gestirntem Grunde überlebensgross Christus in typischer Form und segnender Stellung; nach Süden, statt der sonstigen Zeichen der Evangelisten, steht Johannes mit edlem ovalem Angesicht und wallenden Locken, in der Hand den Spruch: in principium erat verbum; daneben folgen zwei Bischöfe und eine dritte, schwer deutbare Gestalt; gegenüber, vielleicht als Bezeichnung des alten Bundes, eine gleich mächtige weibliche Figur und die h. Margaretha mit Palme und Rad.

Nur diese Hauptcharaktere sind würdevoller in Form und Stellung und im Faltenwurf einfacher.

Die nördliche Seitenapsis ziert Johannes der Täufer, das Lamm im Arm und die Palme in der Rechten, ein würdiger Kopf mit etwas hageren Zügen und dunklen

grossen Augen. In der südlichen Nische entspricht ihm ein Heiliger, den Knieende anflehen.

Die Wände des Chors, durch ein einziges hohes Fenster getheilt, haben zwei Reihen. In der Verkündigung oben tritt rechts der grössere schlanke Engel mit fliegendem Gewande und gebreiteten Flügeln hastig herbei; Maria links, in rothem Gewande, streckt die Hände erschrekkend wie halb zur Abwehr dem Beschauer entgegen.

Darunter mit Baldachinen stehen Petrus und Paulus, und auf den übrigen Wänden die anderen Zehn, paarweise durch ungeschickte Geberden in wechselseitiger Beziehung; kurze gedrungene Gestalten und Köpfe voll Kraft und Ausdruck, mit breiten Schläfen, gegen das Kinn zu spitz, doch mehr durch Bart und Locken als durch sonstige Züge und Zeichen kenntlich.

Auf der oberen Reihe folgen einzelne Heilige.

Im Allgemeinen ist auch in diesen Figuren gelungener das allein, was sich dem älteren Typus näher hält. Das entgegengesetzte Bestreben nach neuen Geberden und bewegterer Gewandung verräth weder Blick noch Geschicklichkeit. Die besseren Physiognomieen, von schönem freiem Oval, schauen unter hochgewölbten Brauen aus offenen grossen Augen, an die sich meist edle Nasen und volle Lippen mit weichen Mundwinkeln schliessen. Stände der Mund nur nicht mehrfach schief. Selbst in Christi traditionellem Angesicht ist Nichts an der rechten Stelle. Hände und Füsse haben noch schlechtere Zeichnung. Der Faltenwurf hebt zwar Stellung und Formen, wo er sich anlegt, genügend heraus, im Uebrigen aber verliert er durch verwirrende Ueberladung.

Die sonstige technische Behandlung gleicht der Malweise in der Kapelle zu Soest.

Von der weitverbreiteten Lust an bunterem Schmuck der Gewölbe und Wände zeugen die älteren Kirchen der ganzen Gegend. Ueberall scheinen Spuren von Färbung durch. Zu Plettenberg, Opherdicke, Castrop, Ahlen, Senhorst hat Herr Lübke Einzelnes aufgedeckt, meist aber nur rohere Arbeit gefunden. (Ibid. S. 322—334. — Deutsch. Kunstbl. 1855. Nr. 43, 44 u. 45.)

Wie weit sich in dieser Epoche der gleiche Eifer auch ostwärts in Osnabrück, Paderborn, Hildesheim, Halberstadt und anderen niederdeutschen Ortschaften wach erhielt, bleibt aus Mangel sprechender Denkmäler ungewiss.

Das alte Flandern verdankt seinen Namen wahrscheinlich den vielen Brücken, — Vlandern — welche für die Moräste, Teiche und Flüsse des feuchten waldigen Küstenstrichs nöthig waren. In frühesten Tagen liessen sich theils von Westphalen her eingewandert, die Menapier westlich bis Lille und östlich am linken Ufer der Schelde nieder; theils die Moriner die Küsten bis gegen Boulogne am Meer entlang, und geringer an Volkszahl die Atrebaten in der Gegend von Arras.

Münzen, Ortsnamen und Alterthümer deuten auf bereits frühe Herrschaft der Römer, und Verbreitung milderer Kultur durch Gewerbfleiss und Handel. Die Moriner hatten nach England herüber, die Atrebaten mit Wollenwaaren bis Rom Verkehr.

Länger bewahrten, nach Tacitus, zwischen Rhein und Maass und über die Maass hinaus die Bataver ihre Freiheit; selbst unter römischer Gewalt weder durch Lasten noch Steuern erniedrigt, sondern als alte Bundesgenossen geehrt, und wie Wehr und Waffen für Kriegsdienste aufbewahrt, die sie noch zu Honorius' Zeiten leisten. (Germ. c. 29. — Hist. IV. c. 15. — Ann. II. c. 6.) Am spätesten erliegen die Friesen dem römischen Andrange.

Das Christenthum verbreitet sich in dem romani-

sirten Flandern bereits im vierten Jahrhundert. Um dieselbe Zeit und wieder im fünften strömen aber Sueven und Sachsen von Neuem herbei, so dass die Menapier und Moriner aus den sumpfigen nördlichen Strecken, welche die Ankömmlinge bevölkern, nach Süden ziehen und damit den später schärferen Unterschied des deutschen und wallonischen Flanderns zuerst begründen.

Ob diese rohen Einwanderer römische Bildung auf sich wirken lassen, oder in welchem Maasse ist schwer zu bestimmen. Bekehrt werden sie kaum vor dem sechsten Jahrhundert, nachdem sich die Franken schon unter Chlodowig I., der selber zum Christenthum übertrat, der Obergewalt bemächtigt hatten. Der H. Eligius predigte und taufte in der Umgegend Brügge's, Amandus in dem nachherigen Gent. Nun werden im sechsten und siebenten Jahrhundert bis nach Seeland hinein Abteien und Klöster gestiftet und Diöcesen begrenzt, deren geistliches Haupt der Erzbischof von Rheims ist. Dem Küstenstriche bringt die Geistlichkeit auch weltlichen Segen. Je mehr Land sie sich zueignet, je mehr auch legt sie die Moore trocken, rodet die Wälder aus, macht langsam die Sandstrecken urbar, bebaut die fruchtbaren Felder, und bildet Mittelpunkte nächster Kultur. (Warnkönig, Flandr. Staats- u. Rechtsgesch. I. Abth. 1. p. 83—104.)

Die Friesen nehmen das Christenthum erst nach Carl des Grossen Siegen an, und gehören darauf mit den Batavern seit der Theilung des Reichs zu Deutschland, während Flandern bis zur Schelde an Frankreich fällt.

Von jetzt ab wird Flandern unter Oberhoheit französischer Könige von Grafen regiert.

Sogleich Balduin I., der eine Tochter Carl's des Kah-

len entführt und geheirathet hatte, erhält nach glücklicher Aussöhnung mit dem erzürnten Kaiser die Grafschaft als wahrscheinlich erbliches Lehen. Sie bedarf seines eisernen Heldenarmes gegen die Normannen, die fast ein Jahrhundert lang die Küsten bedrohen. Balduin erweitert deshalb die befestigte Kriegsburg Brügge durch neue Mauern, und ebenso das noch ältere Gent; ein Kastell, vielleicht schon von Cäsar erbaut, und dann vom H. Amandus mit zweien Klöstern bereichert, deren Vorsteher später der berühmte Eginhard war. Diese wenigen Schlösser genügen nicht. Balduin's gleichnamiger Sohn, wie sein Enkel, der grosse Arnulf, der 964 starb, müssen im ganzen Lande ähnliche Burgen bauen und mit Grafen besetzen, welche als Castellane den mächtigen Vasallen den Ursprung geben.

Der Geistlichkeit sind beide Herrscher wenig geneigt. Balduin II. lässt die Klöster zu seinen Gunsten verwalten und Arnulf zeigt sich dem Klerus erst im spätesten Alter freundlich.

Wenn deshalb während der seltneren normännischen Einfälle die bisherigen Villen sich schnell zu Städten umwandeln, verdanken sie ihr Gedeihen vornehmlich den Privilegien, mit deren Schenkung die Grafen nicht karg sind.

Die Bedürfnisse der Burg von Brügge, die jetzt ausser der Kirche des H. Eligius und der Bonifaciuskapelle, auch das gräfliche Schloss, das Stift der Kanonici von St. Donas, ein Schöffenhaus und Gefängniss umfasst, locken erst kleine, dann grössere Händler herbei. Schon 958 steht ihnen Marktfreiheit zu, und 961 ist auch das Stift ge-

bührend mit Gerichtsbarkeit, Gütern, Renten und Zehnten versehen.

Gent hat neben dem alten Castell den Vortheil noch zweier anderer Burgen. Ein Stamm freier Ansiedler auf der Scheldeinsel setzt sich um so schneller und leichter fest. Gerber sind in der Nähe der Burg schon 938 thätig; Balduin III. gesellt ihnen Wollspinner und Tuchweber zu. Auch Fischer und Fleischer finden ergiebigen Absatz.

Doch Kaiser Otto bereits dehnt die Grenzen des Reichs gewaltsam bis über das linke Ufer der Schelde aus, und legt in das Genter Kastell einen deutschen Grafen. Ausser Vasall Frankreichs, das mit Strenge auf seine Rechte hält, wird dadurch der flandrische Graf zugleich für Allost, die Oberschelde, Waes und fünf seeländische Inseln Lehnsträger des Reichs, und für das Hennegau später des Bischofs von Lüttich.

Die gräfliche Hofhaltung wetteifert früh mit dem Glanz der französischen in Hofämtern und reichem Gefolge von Pairs. Neuen Ruhm geben die Kreuzzüge, vor Allem die Heldenthaten, die Robert II. mit seinen Grossen im Orient ebenso kühn vollbringt, als er daheim um die Wiederbelehnung von Reichsflandern kämpft und durch einen neu beschworenen Landfrieden die Unruhen im Inneren schlichtet. Auch sein Sohn, Balduin VII., bleibt insoweit seinen Fusstapfen treu, als er auf rastlosen Reisen, das Beil zur Seite, den Raubadel durch nachsichtloses Gericht besiegt. (Warnkönig, I. S. 124—131.)

In der Verwaltung und Rechtspflege stehen von Alters her die Castellane in Befehl über die Mannschaft des Burggebiets und der umliegenden Stadt oder Städte, wie

durch den Vorsitz bei dem gräflichen hohen Gericht in solchem Ansehen, dass ihnen die Grafen nach und nach gern diese Lehnsrechte abkaufen. So weichen sie im Laufe der Zeit mehr und mehr der Amtsthätigkeit der Bailli's, denen als Stellvertretern des Herrn die Polizeigewalt in Ergreifung der Uebelthäter, der Vorsitz bei jedem Schöffengericht und die Vollstreckung der Urtheile obliegt, während die Schultheissen, zuerst nur Verwalter und Richter in den Villen, die verwandte Befugniss später auch da noch fortführen, wo solche niedere Gemeinde mit der höheren freien vereinigt ist. (Warnkönig, I. S. 284—304.)

Dies geschieht früh bereits in den älteren Städten: Brügge, Ypern und Gent. Ein Jahrhundert genügt zur ersten Ausbildung ihrer Freiheit.

Es zeugt von Einsicht der flandrischen Grafen, dass sie nicht nur Zollfreiheiten gewähren, Kanäle anlegen und die Mehrung der Zünfte begünstigen, sondern die Stadtbürger ebenso sehr durch Selbständigkeit heben. Wo sie altgermanische Freiheit finden, schmälern sie deren Befugnisse nicht, und fördern die Umbildung der Hörigen in Freie. Durch diese Klugheit erfahren sie bald, bevölkerte Städte brächten auch ihnen ganz anderen Vortheil, als Dienstleute, Villen, mächtige Barone und kleine Vasallen.

Den Angelpunkt bildet das in Flandern heimische Schöffenthum. Anfangs ernennt zwar der Graf allein die dreizehn Schöffen auf Lebenszeit aus wenigen altfreien Bürgerfamilien. Ausser dem Rechtsspruch aber vertreten die Schöffen die Stadt auch in deren Theilnahmerecht an der Gesetzgebung; sie bestimmen mit dem Grafen den

Betrag der Steuern, erlassen polizeiliche Vorschriften und verwalten unabhängig das Vermögen des Orts. (Warnkönig, ibid. I. S. 369—373.)

Gent steigt zunächst vornehmlich durch reiche Gewerke. Bei der glücklichen Lage aber zwischen dem Reich und Frankreich bleibt bei gleicher Verbindung mit dem Binnenlande und Meer ein blühender Handel nicht lange aus. Ihm hauptsächlich widmet sich ein grosser Theil des begüterten Patriciats, das sich später in ähnlicher Weise als Grosshändler auch der angesehenen Gewerbe bemächtigt; wie denn die Scheidewand zwischen Rittern, Kaufherren und Gewerbleuten hier überhaupt schneller fällt als in Deutschland, und der Feudaladel gegen das städtische Bürgerthum keinen so festen Gegensatz bildet.

Bevorzugter noch ist Brügge. Die Bataver haben mit dem Meer und den Niederungen zu thun, die Friesen sind kühnere Seefahrer als geschickte Händler, Antwerpen zählt nicht zu den älteren Städten. Was deshalb vom Orient an Waaren nach der Ostsee geht und von dieser nach Deutschland und Italien, findet in Brügge Absatz und Lagerung. Spanien und Portugal sind gleichfalls von den baltischen Küsten in ununterbrochener Fahrt ebenso schwer zu erreichen, als die im Winter unzugänglichen Ostseehäfen vom Mittelmeer. Für beide Wege wird Brügge der gesuchte Ruhepunkt. So vermehrt vornehmlich dieser Handelsort bereits gegen Mitte des eilften Jahrhunderts seinen Umkreis auf's Dreifache, und erhält durch Vorstädte und Dorfschaften neuen Zuwachs.

Gent ist vorweg für Gerben, Färben und Weben berühmt; für das Gewerksleben Brügge's werden Waarenumtausch und Geldverkehr erst der mächtige Hebel.

Dennoch kommen die Zünfte hier schneller als in Gent zu Anfängen eigener Vertretung. Nach der Einigung der ursprünglichen Stadt mit den Unfreien des Burggebietes, die vielleicht dadurch sogleich zur Freiheit gelangen, setzt, wie es heisst, schon Balduin IV. den dreizehn Schöffen gegenüber Rathmannen in gleicher Anzahl ein. Fünf derselben sollen aus der Wahl der altfreien Bürger hervorgehen, zwei von den grossen Zünften, die übrigen von den siebenzehn kleinen erlesen werden, und beide Behörden erhalten das Recht, sich aus ihrer Mitte je einen Bürgermeister an die Spitze zu stellen. Der Vorrang aber in Rechtspflege und Verwaltung verbleibt den Schöffen. Sie müssen nur in erheblichen Angelegenheiten die Stimme der Rathmannen hören, der die Macht der Entscheidung fehlt. (Warnkönig, II. 1. S. 141 bis 145.)

Von ähnlicher Bedeutung durch ausgedehnte Tuchwebereien wird Ypern im Süden Flanderns; früh schon in Italien bekannt; durch den Hafen von Nieuport mit der Nordsee in bequemer Verbindung, und mit Schöffenthum und vielfachen Privilegien genügend ausgestattet.

Grössere Selbständigkeit noch erzielen die Bischofssitze, die theils nur dem Reiche, theils dem Könige von Frankreich lehnspflichtig sind. Die Hälfte der Grafschaft kommt ausserdem mit eigener Gerichtsbarkeit in die Hand der Aebte und Pröpste, und eine beträchtliche Zahl von Territorien in das Eigenthum gräflicher Vasallen, welche in ihrem Bereich als Landesherren zu dem Grafen persönlich nur in demselben Verbande stehen, wie dieser zu König und Reich. (Warnkönig, I. S. 275 bis 277.)

Mit Balduin VII. stirbt der ursprüngliche Mannesstamm aus. Sein Schwestersohn, Carl der Gute von Dänemark, behauptet die Grafschaft durch besonnene Mässigkeit von 1119—1127. Seine Gerechtigkeitsliebe aber, die selbst die Vornehmsten nicht verschont, bringt ihm frühzeitigen Tod; er wird von Baronen und Handelsherren auf der Burg zu Brügge in der St. Donaskirche meuchlings ermordet. Was hilft die Rache, welche Ludwig der Dicke, die Vasallen und vornehmsten Stadtbürger nehmen. Der Grafenstuhl ist erledigt und von mehreren Verwandten beansprucht.

Endlich entscheiden sich der König, die flandrischen Barone, und zum Beweise ihrer Macht die freien Stadtbürger für Wilhelm von der Normandie, dessen Uebermuth bald jedoch seine Absetzung herbeiführt, und von 1128—1191 Dietrich und Philipp vom Elsass zu Herren macht. Ihre Regierungszeit ist für Fortbildung der Städte und Landesverfassung am günstigsten. Dietrich gewinnt grossen Waffenruhm. Viermal kämpft er im Orient, und siegt auch zu Haus in glücklichen Kriegen. Philipp legt friedlicher den Grund für die meisten geschriebenen Stadtrechte, und sorgt für Erweiterung und Freiheit des Handels. Nur als Vormund Philipp's August von Frankreich wird er in Streitigkeiten verwickelt, die seinen Landbesitz schmälern. Vor Accon, wohin ihn die Liebe zur Kirche getrieben, ereilt ihn mit der Pest sogleich der Tod. Sein Hinscheiden ohne männlichen Nachfolger bringt neuen Hader. Philipp August möchte die Grafschaft einziehen, Mathilde von Portugal, Philipp's Wittwe, ihr Witthum vergrössern; Margaretha, des Grafen Balduin von Hennegau Gattin, erlangt, da selbst die Städte

uneins sind, ihr Erbe erst durch ein Schiedsgericht. Ihre Herrschaft währt kurze Zeit. Um so grösseren Glanz verbreitet ihr Sohn Balduin VIII. über Flandern, als er nach ruhmreicher Eroberung den Kaiserthron von Byzanz besteigt. Doch kaum nach Jahresfrist stirbt 1205 auch er und hinterlässt nur Töchter, Johanna und Margaretha. Nach Aussen bringt diese Frauenherrschaft wenig Heil. Den inneren Aufschwung auch während des dreizehnten Jahrhunderts hemmt jedoch weder der blutige Zwist Johanna's und ihres Gatten Ferrand's von Portugal mit Philipp August, noch der schlimmere Streit zwischen Margarethen's Söhnen.

Johanna widmet noch ihre letzten Lebensjahre der Erweiterung städtischer Rechte; ja selbst die hartherzige Margaretha folgt in Zolltarifen, Kanalanlagen, Ablösung und Verkauf von Abgaben und Kronlehen demselben Wege.

Die Bedeutung der Städte wächst dadurch in solchem Maass, dass sie den Mittelpunkt des ganzen politischen Lebens zu bilden anfangen. (Warnkönig, I. S. 132 bis 181.)

Neben Brügge geht auch in diesem Abschnitt Gent voran. In mannhafter Rüstigkeit, in Volkszahl, in dreisterem Wort und Schlag wird es Flandern's Haupt.

Sein Handel mit Cöln steigt schon im zwölften Jahrhundert. Ein freieres Stadtrecht prägt sich gleichzeitig aus. Die lebenslänglichen Schöffen stehen an der Spitze nach wie vor. Der Bailli bewahrt aber nicht sein früheres Ansehen, die Zünfte theilen, befestigen und gliedern sich; Rathmannen, wenn auch nicht mit gesetzlich bestimmter Thätigkeit, streben nach Einfluss und Anerkennung,

und allen Bürgern ist unbeschränktes Baurecht, freie Errichtung von Schulen und freie Wahl ihrer Pfarrer gesichert.

Nachdem sich im folgenden Jahrhundert durch den Kanal nach dem Hafen von Zwin nun auch der Verkehr mit England und die Verbindung mit den sächsischen Städten belebt, vergrössert sich der äussere Umfang der Stadt hauptsächlich unter Johanna und Margaretha. Das gräfliche Schloss selber mit seiner Umgebung wird städtisches Eigenthum. Bisher unabhängige Gemeinden schliessen sich willig an; neue Stadtviertel entstehen; die reicheren Gewerke errichten, Wollspinner und Tuchweber vor Allem, die bis auf 40,000 Gewerbsleute zählen, gemeinsame Hallen für Verkauf und Gerichtsbarkeit. Je mehr sich aber die altfreien Bürger, der Ritterstand nicht ausgenommen, als Grosshändler mit den Gewerken verschmelzen, hält sich das alte Schöffenthum durch Hülfe der Grafen aufrecht. Ferrand führt zwar 1212 statt lebenslänglicher jährlich wechselnde Schöffen ein, wählbar durch vier vom Grafen ernannte Bürger des alten Gent's; diese Aenderung jedoch hat kaum sechsundzwanzig Jahre Geltung. Zum Lohn für die treuen Dienste im Kriege gegen Frankreich führt Johanna eine neue Verfassung ein, welche in anderer Form die Lebenslänglichkeit wiederherstellt und auch das Rathscollegium zu Gunsten der Reichen regelt.

Neununddreissig Mitglieder altfreier Geschlechter werden durch fünf der letzten Schöffen auf Lebenszeit ausersehen; dreizehn als eigentliche Schöffen für Rechtspflege und Verwaltung, dreizehn als Rathmannen für Erbschafts- und Vormundschaftssachen, Familienzwiste und Friedens-

verträge, und dreizehn zum Eintritt für das nächste Jahr, in welchem die Mitglieder des Rathes zu Schöffen und diese geschäftslos werden. Derselbe Wechsel zweijähriger Thätigkeit und einjähriger Ruhe soll sich lebenslang wiederholen.

Auch diese Einrichtung bleibt nur ein halbes Jahrhundert unangefochten. Da die Schöffen ihre Finanzverwaltung selbst überwachen, kommt es schon 1275 zu groben Verschleuderungen. Die Bürgerschaft klagt; Margaretha hebt die neununddreissig auf, die ihrerseits den König um Untersuchung angehen. Sie werden durch Philipp III. fast sämmtlich wieder eingesetzt, und der ganze Streit hat keine andere Folge, als dass sich die Könige von jetzt ab mit Recht in die Händel der Grafen und Städte mischen. Gleich der nächste Zwist giebt die beste Gelegenheit. Margaretha's Sohn und Nachfolger Guido, begierig nach Geld und Macht, sucht das selbständige Patriciat zu beugen, und schmeichelt klüglich den kleinen Zünften; Rechtsstreite, Entscheidungen des Königs und Parlaments sind die natürliche Folge. In Gent aber setzt es Guido durch, dass die Schöffen ihm nunmehr jährlich Rechnung erstatten müssen und sich beschränkt in ihrer Gerichtsbarkeit sehen. Der frühere Einklang von Stadtregiment und Grafen ist dadurch für lange gestört und der Zwiespalt der Schöffen und niederen Bürgerschaft unausbleiblich.

Brügge kommt hauptsächlich durch den 1180 angelegten Hafen von Damm empor. Die Verschiedenartigkeit und Fülle der Waaren, — Metalle, Oele, Getreide, Seide, Specereien, Perlen, Salze, Wolle und Linnen — die sich aus Italien, dem Orient, Frankreich, Deutschland, den

Ostseestädten, Polen, England, Spanien und Portugal zusammenhäufen, Ausdauer, Muth und Fleiss machen Brügge zum Haupt jener flandrischen Hanse, die schon in Blüthe steht, ehe die deutsche errichtet ist. Die Sage verlegt ebenso die erste Börse nach Brügge, wo die Kaufleute fast aller Nationen Waarenlager und Kaufstuben halten. Die Grafen und Stadtbehörde suchen diesen Verkehr Ausländern nach Möglichkeit zu erleichtern, und England und Frankreich laufen deutschen Fürsten und Städten den Rang in Ertheilung von Privilegien ab. So wird Brügge schon gegen die Mitte des Jahrhunderts die Hauptstadt des damaligen Welthandels. Vorrechte eines städtischen Adels giebt es hier nicht. Wie das Patriciat der Grosshändler und Kapitalisten sind auch die kleineren Gewerbtreibenden schöffenbar, und nur die eigentlichen Handwerker und Taglöhner, die keinen Beitrag zur Hansa geben, von Stadtämtern ausgeschlossen. Die Zünfte und Innungen werden von ihren eigenen Vorstehern verwaltet, ihre Streitigkeiten aus ihrer Mitte von Geschwornen entschieden. (Warnkönig, II. 1. S. 148 bis 149.)

Die Verfassung bildet sich, in der Grundlage unverändert, auf dem bisherigen Wege fort. Das lebenslängliche Schöffenthum verwandelt sich, nach Art der meisten Städte, in ein jährliches Ehrenamt, das seiner vielfachen Pflichten wegen nur Reichere übernehmen können. Den Rathmannen sind ausser dem Beirath, den sie wöchentlich zweimal leisten, geringere Zweige zugetheilt: Zunftangelegenheiten und dergleichen mehr. In der Administration bleiben die Schöffen vom Grafen und Bailli ganz unabhängig. Ihrem Bürgermeister besonders steht grosse

Macht zu. Er hat nicht nur in Ergreifung Schuldiger die nöthige Gewalt, sondern auch die Entscheidung über sämmtliche Polizeivergehen gegen Ruhe und Sicherheit.

Dieser besonnenen Weiterbildung thut in Brügge wiederum Graf Guido Eintrag. Er treibt die niedere Bürgerschaft zu dem gewaltsamen Aufstande von 1280, dessen Erfolg die bisherige Verwaltung zu seinen Gunsten allein beschränkt. Die Ernennung der Schöffen, heisst es, gebühre von jetzt ab nur ihm; die Verurtheilung aller Vergehen gegen gräfliche Leute oder die Kirche behält Er sich vor. Ausserdem fordert er, wie in Gent, jährliche Rechnungslegung an Stellvertreter, die Er erwählt. Und selbst diese Verfassung behalte Kraft nur so lange, als die Bürger sich gut betrügen. Die Befugniss, nach Belieben das Stadtrecht zu ändern, liege ausschliesslich in seiner Hand. Der Anfang schwerer Verwicklungen, der Zündstoff scharfer Parteiung und blutiger Kämpfe ist durch diese Vorgänge in Brügge jetzt gleichfalls gegeben.

Schwieriger als in diese Verhältnisse wird der Einblick in das früheste Kunstleben Flandern's. Gerade für Gent, Ypern und Brügge, für letzteres namentlich, fehlt jede Vorlage. Die noch vorhandenen Kirchen, Rathhäuser und Wohngebäude reichen sämmtlich kaum in das dreizehnte Jahrhundert. Die meisten stammen aus dem vierzehnten und fünfzehnten. Auch in Gent sind keine vorgothischen Bauten vollständig übrig; in Brügge hatte nur die jetzt abgebrochene Stiftskirche St. Donatian's noch romanische Reste. (Schnaase, Niederl. Briefe. S. 303 bis 307 u. 332—342.)

Ob sich dadurch der Satz von Neuem bestätigt, dass für den romanischen Styl, den früheren und späteren,

bischöfliche Städte günstiger als weltliche sind, lasse ich dahingestellt. In den Bischofssitzen Cambray und Tournai, der französischen Grenze näher, haben sich, am Dom von Tournai besonders, Hauptheile im Rundbogenstyl, den cölnischen ähnlich, bis jetzt erhalten. (Schnaase, ibid. S. 420—424.) Brügge und Gent sind zwar kein Wohnort gleich hoher Prälaten; die Klöster und Stifter aber, wie St. Donat und Eckout, St. Peter und Bavo, besitzen seit früher Zeit gutsherrliche Rechte, Einkünfte und Ansehen genug, um kunstreiche Bauten in ihrem Gebiete ausführen zu lassen. Erst den im zwölften Jahrhundert gegründeten Abteien ertheilen die Grafen lieber Renten und Zehnten als grösseren Grundbesitz. Doch auch die alten Stiftungen litten zunächst durch die normännischen Kriege, dann durch die gräfliche Verwaltung der Kirchengüter. Ueberhaupt scheint sich der Holzbau hier länger als in Westphalen erhalten zu haben. Noch 1050 wurde die Marienkirche zu Brügge in Holz errichtet, und selbst der hohe Beffroi-Thurm auf dem Brügger Markt, als er 1280 während des Aufruhrs abbrannte, war nicht von Stein. Die weite Entfernung vom Gebirge mag diese Bauweise zur dauernden Sitte gemacht haben. Desto verwüstender wirkten die Feuersbrünste, von welchen Brügge im zwölften Jahrhundert dreimal, und im dreizehnten mehrfach heimgesucht wurde. Alle diese Umstände lassen eine reichhaltige Entwicklung vorgothischer Baukunst hier nicht vermuthen. Dass Johann van Eyck und Rogier van Brügge noch bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ihre Gemälde mit prächtigen Kirchen und Burgen im Rundbogenstyl schmücken, beweist noch das Gegentheil keineswegs. Sie hatten ihr Vorbild in nächster Umge-

bung schwerlich vor Augen. Beide waren für ihre Zeit kenntnissreiche Männer und viel gereist.

Der ganze Volkscharakter neigt sich nicht zur Kunst. Fest bis zur Hartnäckigkeit, tapfer, tollkühn, in der Aufregung bis zur Grausamkeit wild, zu Hause im Frieden ausdauernd, auf Betrieb und Arbeit, Recht und Gesetz bedacht, gönnt er der inneren Seelenbildung, welche zur Kunst befähigt, nur spät den Eingang. Diese starrköpfigen Ritter, Grosshändler und Gewerksleute müssen vorweg durch jahrhundertlange weltliche Mühen und Drangsale einen Gipfel ersteigen, der ihre Nachbarn überragt, ehe sich ihr werkthätiger Sinn und verschlossenes Gemüth dem Reize der Schönheit öffnet. Inmitten dieser zugleich langsamen Rührigkeit genügen sie sich an Religion und Kultus, behäbigem Wohlleben und frühem Prunk.

Mit dem Mangel an Ausbildung des romanischen Baustyls fällt in Brügge, scheint es, die Malerei des gleichen Styls gänzlich aus. Nicht minder fehlt der damit verbundene Uebergang in den deutschen.

Auch von anderen Wandgemälden zu Nieuport, in Brügge's Nähe, ist der flandrische Ursprung noch ungewiss. Das alte Sandhove, auf einem Sandhügel der Dünen befestigt schon zur Römerzeit, dann von Häringsfischern bewohnt und von lombardischen Kaufleuten als Stapelplatz längst benutzt, wurde 1163 durch Philipp vom Elsass zur Stadt erhoben und Nieuport genannt. In kleiner Entfernung stand eine Burg mit einer Kapelle und hohem Thurm; in der Mitte der Stadt ein Hospital für Pilger und arme Reisende. (Warnkönig, ibid. II. 2. S. 57—58.)

Der Sage nach besassen auch die Templer hier ein

Kloster und versahen den Gottesdienst. Doch nur ihr Aufenthalt in der Umgegend, in der sie durch Philipp's vom Elsass Gunst von allem dem Meere entrungenen Lande den Zehnten bezogen, ist beglaubigt. (Mémoire sur la ville de Nieuport en Flandre etc. par F. L. de Brauwere. Gand. 1790.)

Kastell und Kirche gingen schon 1313 durch die Engländer, die sich der Stadt und des Hafens bemächtigt hatten, zu Grunde. Der hohe Thurm blieb mit einigen Nebengebäuden stehen. (Chronycke etc. van de Stadt van Nieuport. Brügge. 1610. S. 7.)

Als nun der Herzog von Wellington auch diesen 1822 theilweise abtragen liess, fanden sich in der südwestlichen Ecke des Seitenbaues beim Abbrechen einer alten Treppe wohlerhaltene Wandgemälde. Der Zerstörung preisgegeben, erschienen sie glücklicher Weise dem Ingenieur Allard zu einer Nachzeichnung wichtig genug, die Herr Ch. Onghena zu Gent in seiner gewandten zierlichen Art copirte.

Minder glücklich war der Versuch, die Gemälde zu deuten. Die ganze Reihenfolge, glaubte man, sei durch die vielfachen Schädigungen veranlasst, welche die Templer und flandrischen Städte von Philipp dem Schönen zu leiden hatten.

Die obere Reihe stelle in vier Abtheilungen die Gebräuche dar, um deretwillen die Templer von Philipp des Götzendienstes, der Ausschweifung und Begünstigung des Königsmordes angeklagt wurden, wogegen in dem unteren Hauptbilde die Mutter Gottes den König Philipp von weiterer Verfolgung abrathe.

Wie ungenügend zu festem Urtheil die Abbildungen

auch sind, eins mindestens beweisen sie: die Gemälde können dem vierzehnten Jahrhundert nicht angehören. Obschon aus anderen Gründen gab denn auch Herr Kesteloot, Mitglied der Königlichen Akademie zu Brüssel, eine entgegengesetzte Erklärung. Sie sollten, meint er, den Heiligen Ludwig verherrlichen.

In der unteren Reihe, diesseits eines Thürbogens späten romanischen Styls, sitzt in der That rechts ein junger Fürst mit Scepter und Krone, durch Zuspruch einer weiblichen zu ihm geneigten Figur ermahnt. Auch ihre Krone zieren Lilien, so dass sie füglich die Königin Blanche, Ludwig's Mutter, vorstellen könnte, deren Liebe und Frömmigkeit den jungen König zum Herrschen und Dulden erzog. Auf der anderen Seite der Thür sind drei Männer auf Steinbänken; der vorderste mit aufgeschlagenem Buch, aus dem er einer Frau entgegnet, die rechts vor ihm steht und Wichtiges zu sagen scheint. Ihr Gatte folgt ihr, ein Knabe füllt den engen Raum zwischen beiden Gruppen. Herr Kesteloot sieht darin Joseph und Maria, die Christus lehrend im Tempel finden.

Die wahrscheinlich obere Reihe enthält zwischen je einem kleinen Bilde in der Mitte ein breiteres.

Das erste rechts zeigt drei Köpfe auf niedrigem Mauerwerk; dahinter steht derselbe Fürst, eine weibliche Gestalt zu jeder Seite; links schauen drei Jünglinge zu. Auf dem dritten wird der junge König, diesmal in Trübsal, von den beiden Frauen ermuthigt. Das grössere Mittelfeld ist figurenreicher. Links drei Männer, denen ein ernstes Weib ein abgeschlagenes Haupt darbringt, das eine Dienerin als Siegestrophäe trägt. Zwei Mädchen hinter ihr blicken verwundert auf den Vorgang.

Herr Kesteloot führt als Erklärung Joinville's Worte in der Lebensbeschreibung des H. Ludwig an: Glaube und Hoffnung hätten den frommen König immerdar aufrecht erhalten. (La vie de St. Louis. Paris. 1761. S. 302 u. 307.)

So würden ihn, diesem Ausspruch zufolge, auf dem ersten Bilde die beiden Trösterinnen zur Verehrung der Männer im feurigen Ofen geleitet haben, und ihm auf dem dritten sichtlicher noch in eigenem Unglück zur Stütze dienen, während das mittlere auf Judith mit dem Haupte des Holofernes deute.

Auch für das letzte Hauptbild weiss derselbe Erklärer Rath. Eine hohe Gestalt, überlebensgross, steht auf einer liegenden, der sie das blanke Schwert auf den rechten Fuss setzt, den Zeigefinger der Linken aber Schweigen gebietend zum Munde erhebt.

Hier soll der berühmte Ausspruch des Königs verbildlicht sein: Auch sage ich Euch, nur ein sehr guter Kleriker soll mit den Heiden streiten, ein Laie aber darf das christliche Gesetz nicht vertheidigen, es sei denn mit dem Schwert. (Joinville, l. c. S. 30.)

Bei welcher Gelegenheit Ludwig dies Wort gesagt, weiss ich nicht. Doch müsste es schnell verbreitet sein. Die Blüthe unseres Meisters scheint in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zu fallen. Gestalten, Stellungen, Faltenwurf, Charakter und Form der Köpfe, Ausdrucksweise und Anordnung sprechen für den Höhepunkt des romanischen Styls. Die Sparsamkeit der Figuren, die einfache Gewandung, die Füsse mit hohem Spann, die unbefangenen Geberden, die zum Theil römische Kleidung nöthigen zu dem gleichen Urtheil. Die Färbung ist ein-

förmig; grünliche Mäntel und gelbe Röcke wechseln nur mit gelben Mänteln und grünen Kleidern. Die lebensgrosse Figur allein hat einen schön geworfenen rothen Mantel. Der Grund ist braungelb, die Mauer selbst dunkeler grün getüncht. (Mémoires de l'Académie royale de Bruxelles. T. XVII. Notice sur une peinture ancienne découverte à Nieuport et décrite par J. L. Kesteloot.) Nach Maassgabe deutscher Wandgemälde dürfte das Jahr 1250 als die späteste Zeit der Entstehung gelten; immer noch früh genug, um Herrn Kesteloot's Erklärung bestätigen zu helfen, so lange eine bessere fehlt. König Ludwig gerieth auf seinem Zuge schon 1244 in Gefangenschaft, und ein Theil der Bilder soll sich auf seine Jugendtage beziehen.

Wenn diese Erklärung aber Grund hat, und ebenso die Sage von Templern zu Nieuport, auf der sie beruht, wird ein ausdrücklich flandrischer Meister um so zweifelhafter. Eine Entscheidung ohne genügende Documente ist nach Zerstörung der Gemälde nicht mehr möglich.

So bleibt denn als einziges Denkmal, und wie ich glaube, aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, nur noch zu Gent das grössere Wandbild in dem Refectorium des alten Bittocx-Hospitals übrig; dem jetzigen Bodenraum in der Zufluchtstätte für Greise.

Links sitzt lebensgross der segnende Christus in zinnoberrothem Mantel und hellerem Unterkleide neben Maria, welche die Hände zum Gebet flach aneinanderlegt. Ihr röthlich Gewand, der wie es scheint hellblaue Ueberwurf sind kaum mehr kenntlich. Den grünlich und braun streifigen Teppich hält an jeder Seite ein Engel in sym-

metrischer Stellung. Ein dritter fliegt von oben herzu. Der rothe Grund ist gemustert.

Die Figuren, eher kurz als gestreckt, die breiten Hände und platten Füsse erinnern an keine bessere Tradition, ebenso wenig die blondhaarigen grossen Köpfe mit breiter Stirn, offenen, langgeschlitzten Augen und einfallenden Wangen. Dafür geht durch die schnell hingeworfenen Formen und Farben ein Zug ruhiger Würde und Milde.

Von derselben Hand stehen auf der anderen Seite der Täufer Johannes, der mahnend den Finger emporstreckt, und der H. Christoph mit dem segnenden Christkinde, dessen Linke auf dem Haupt des Heiligen liegt.

Wie Flandern müssen gegen Nieder-Deutschland der Oberrhein und Franken zurückstehen. Frankfurt, Strassburg, Colmar, trotz zeitiger Blüthe, zeigen weder aus den früheren Epochen, noch aus der jetzigen für Malerei Spuren erfolgreicher Thätigkeit. Wichtiger bereits ist Schwaben.

Auch die Allemannen, gegen die Römer siegreich, wurden dem fränkischen Reiche einverleibt. Aeltere Meierhöfe und Pfalzen erweitern sich; neue Burgen und Stifter entstehen um den Bodensee her, im Schwarzwalde, in den Bergen und Ebenen, die Neckar und Donau durchströmen.

Nach Auflösung der fränkischen Herrschaft vereinigt Burghardt I. die schwäbischen Gaue zum abgeschlossenen Herzogthum, das jedoch schon seit König Heinrich bald Welfen, bald Zähringern, bald anderen Häusern als Reichslehn zufällt.

Während dieser längeren Epoche wächst unter den Städten, später für Kunst geeignet, hauptsächlich Ulm. Der Chronik nach ward hier die erste Kirche im sechsten Jahrhundert gebaut. Doch während der Herrschaft der Carolinger blieb der Ort nur eine königliche Pfalz, in welcher die Könige Volks- und Fürstenversammlungen hielten und die Angelegenheiten Schwabens und Alleman-

niens entschieden. Die Burg lag mit ihrer Kapelle im südwestlichen Theile der nachherigen Stadt, eine zweite Kapelle in der Villa Schweighofen jenseits der Donau; die dritte ward später zur Pfarrkirche. Das anfänglich gaugräfliche Gericht erhält, als Carl der Dicke dem Kloster Reichenau hier beträchtlichen Grundbesitz, Zehnten und Rechte schenkt, an dem dadurch nöthigen Klostervogt einen bedrohlichen Nebenbuhler. Den Gefahren bischöflicher Städte scheint Ulm bei seinem Ursprunge schon ausgesetzt. Doch bereits 1027 sichert eine Mauer die Stadt, die nun auch Schutzsuchende Freie aufnimmt und deren erst nutzbares, dann freies Eigenthum vertheidigt. Bald dehnen sich Vorstädte aus, Dörfer mehren das Landgebiet, Verkehr wie Krieg geben Verdienst und Arbeit, und gleich die ersten Herzöge nehmen den Ort, der zur Hauptstadt heranwächst, unter Obhut ihres weltlichen Arms.

Eine entgegengesetzte Entstehung hat Augsburg am Lech. Sie ähnelt in erstem Gedeihen dem rheinischen Cöln. Schon im ersten Jahrhundert als römischer Pflanzort und Sitz des Landpflegers über Rhätien berühmt, durch Handel reich und geschmückt mit Tempeln und Kapitol, wird Augsburg durch Bekehrung der Heiligen Afra bald auch dem Christenthum zugänglich, das sich weiter zu Constantin's Zeit verbreitet. In welcher Art jedoch und wie lange während der fränkischen Herrschaft die römische Municipalverfassung nachwirkt, ist nicht ermittelt und nur ein theilweiser Fortbestand glaublich. (v. Lancizolle, Grundz. d. Gesch. d. deutsch. Städtew. S. 11.) In Entwicklung hält überhaupt Augsburg mit den rheinischen Städten nicht gleichen Schritt. — Die

Wahl des ersten Bischofs fällt in den Anfang, beträchtlicher Gütererwerb in die Mitte des siebenten Jahrhunderts. Dennoch erhebt sich die Domkirche innerhalb der Stadt nicht früher als 725. Die Macht des Klerus steigt schneller, und kaum ist im neunten Jahrhundert nun auch das Bisthum Neuburg mit dem von Augsburg vereinigt, so mehren sich neue Streitpunkte. König Konrad und Heinrich III. schirmen die Bürgerschaft zwar mit Nachdruck; die Händel sind dadurch nicht beigelegt. Gleich Heinrich's Sohn muss durch das Statut von 1104 die bischöflichen und städtischen Gerechtsame abgrenzen und bestätigen. (Paul v. Stetten, Gesch. d. Reichsfr. Stadt Augsp. I. S. 49—53.)

Der Bischof hat, diesem Statute nach, vom Kaiser beliehen, alle Grafschaftsrechte über Stadt und Gebiet, und mancherlei Befugnisse, wie sie den Grund- und Dienstherren zustehen; Forderungen an Grundzins, Zollantheile u. s. w. Die hohe Gerichtsbarkeit verleiht er gegen Mannschaftleistung seinem Vogt, dem wieder der Kaiser den Blutbann zutheilen muss. Der Vogt hält dreimal im Jahre zu Augsburg selbst hohes Gericht, und darf es öfter nur, wenn er gerufen wird, thun. Der Schultheiss dagegen, den gleichfalls der Bischof ernennt und absetzt, wahrscheinlich mit einem Schöffencollegium aus den Geschlechtern, spricht täglich Recht. Am ausgedehntesten scheint das Münzmonopol der bischöflichen Kammer. Nur Händler und Wechsler, welche nach Cöln, — dem damaligen Mittelpunkt des Verkehrs im westlichen Deutschland — reisen, dürfen ohne Erlaubniss bis zu 10 Mark wechseln; jede höhere Summe muss in der Münze umgesetzt werden. (Gaupp, Deutsche Stadtr. d. Mittelalt. Bd. II.

S. 185—206.) Die gewerbliche Thätigkeit scheint überhaupt, nachdem die Stadt in Heinrich's Kriegen 1088 zerstört und selbst die Mauern niedergerissen waren, nicht umfangreich.

Zu nächster Blüthe kommen die schwäbischen Städte erst unter den Hohenstaufen. Selbst Hochstifter und Bisthümer anerkennen das erbliche Schirmrecht dieser Herzöge. Zu dem späteren Kaiserhause stehen am meisten die jüngeren Geschlechter und güterloseren Ritter, welche im Orient und auf den Zügen über die Alpen Ruhm und Beute suchen. Den Städten ist besonders der erste Friedrich geneigt. Gemund hebt sich durch die Nähe der Stammgüter, Eslingen am Neckar hat in Schwaben das älteste geschriebene Stadtrecht, das auf Ulm übertragen wird.

Denn wie Friedrich, dankbar und staatsklug, das äussere Wohl der Bürger fördert, ihren Handel erleichtert und ihnen gerecht zu sein strebt, wenn Händel zu schlichten sind, gönnt er auch der inneren Selbständigkeit der Städte Spielraum. Ein eifriger Wächter jedoch über die Macht- und Rangstufen der Stände, den alten Zeiten und Sitten geneigt, und nach der Heimkehr voll zornigen Grolls über die hartnäckige Kraft der lombardischen Städte, strebt er sich vor dem ähnlichen Muth des Ungehorsams in Deutschland zu schützen. Das Maass der Freiheit, das er zugesteht, bleibt vorsichtig in engen Grenzen und hindert nicht selten, statt zu begünstigen.

Ulm hatte die Hauptprobe der Treue schon seinen Vorfahren in Lothar's Kriegen abgelegt, der als Sachse die Macht der hohenstaufischen Herzöge zu beugen trachtete, und seinem Eidam Heinrich Sachsen und Baiern ver-

lich. In diesen Kämpfen wird Ulm von Heinrich's Heer 1134 gestürmt, geplündert und bis auf die Kirchen gänzlich verbrannt. Doch nach sechs Jahren schon beginnt der erweiterte Aufbau, und die Herzöge lieben von jetzt ab hier vor Allem ihr Hoflager dauernd zu halten.

Mit dem dadurch steigenden Verkehr bringt nun der Trieb nach Selbständigkeit guten Erfolg. Die Reichs- und Schirmvogtei liegt noch in den Händen des Herzogs, dessen Stellvertreter mit zwölf Mitgliedern der Geschlechter der Rechtspflege vorsteht. Der Stadtrath, der sich als Verwaltungsbehörde allmälig bildet, nimmt eine untergeordnete Stellung ein. Bald aber gewinnt er unter selbstgewählten Bürgermeistern ausgedehntere Befugnisse, und je mehr im dreizehnten Jahrhundert der Gewerksstand zur Freiheit gelangt, geht Ulm auch unter dem zweiten Friedrich im Streben nach Selbstverwaltung muthig voran. (Jäger, Schwäb. Städtewesen. Bd. I. S. 87 bis 136.)

Augsburg geniesst Barbarossa's Beachtung, der alldort 1152 schon die Rechtsverhältnisse in voller Unsicherheit und Auflösung findet; — den eigenen Worten seiner Bestätigungs- und Erweiterungsurkunde des alten Stadtrechts von 1157 zufolge — theils wegen langer Abwesenheit der Könige, theils durch die negligentia und imbecillitas der Bischöfe, vornehmlich aber durch den Gott missfälligen und unerhörten Anspruch der Vögte. So bleibt die Stadt denn auch für die Folgezeit dem Kaiserhause dauernd getreu. Mit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entwickelt sich gleichfalls unter zwei Stadtpflegern ein Stadtrath aus den altfreien Ge-

schlechtern neben den Schöffen, welche nach wie vor unter bischöflichen Beamten zu Gericht sitzen.

Nach dem Sturze der Hohenstaufen löst sich Schwaben als geschlossenes Herzogthum auf. Grafen, Bischöfe und königliche Städte stehen unmittelbar unter Reichsvögten. Je mehr aber die Kraft neuen Zusammenhalts fehlt, um so mehr benutzen die grösseren Grundherren und Städte die Gelegenheit, sich so selbständig als möglich hinzustellen.

In Ulm, nachdem die Stadt, um der Willkür zu entgehen, die Schirmvogtei 1255 durch Vertrag den Grafen von Dillingen erblich unter fester Beschränkung zugetheilt hatte, behält der stellvertretende Reichsvogt nur Ehrenrechte und Gefälle. Der Stadtrichter sitzt mit den erblichen Schöffen zu Gericht, die erblichen Rathmannen mit ihrem Bürgermeister haben sich die meisten Verwaltungsrechte angeeignet, der Einfluss der Zünfte aber, wenn der Rath auch durch eine Gewerksbank erweitert wird, bleibt noch gering. (Jäger, S. 137—216.)

Augsburg, vom Kaiser nicht mehr geschützt, muss gleich anfangs schwere Kämpfe gegen den starrsinnigen Bischof Hartmann bestehen, der die Schirmvogtei für sich beansprucht. Auch er jedoch muss endlich dem standhaften Muth der Geschlechter weichen. Die Stadt erlangt volle Reichsfreiheit und setzt auch der Macht des Reichsvogtes vertragsmässig Grenzen.

Zu dem Triebe nach politischer Unabhängigkeit gesellt sich in Schwaben früh der Drang nach religiöser Befreiung. Schon im zwölften Jahrhundert kommt Arnold von Brescia, aus der Lombardei und Italien verbannt, nach der Schweiz und dem Bodensee. Hier predigt er

die Lehre von der Unvereinbarkeit geistlicher und weltlicher Herrschaft, der Hörigkeit und der christlichen Freiheit, und durch mailändische Kaufleute, die nach der Schweiz, süddeutsche, die nach Italien gehen, verbreitet sich die Bewegung bis tief in das zum Theil noch gedrückte Volk und die niederen Zünfte. In Ulm vorzugsweise wird jetzt die Bibel fleissig gelesen, die weltliche Wirkung des Bannes gelöst und der Werth eines streng entsagenden Lebens gepriesen. Im dreizehnten Jahrhundert kommen zu diesen Eindrücken dann noch die Lehren und Schicksale der Waldenser, und erwecken nach Heinrich's von Corvei Worten, nicht nur einen Eifer gegen päpstliche Macht, sondern auch Verachtung der bestehenden Kirchengebräuche, der Heiligenbilder und Reliquien. (Fast. Corbeiensis Henr. Monachi; ap. Starenberg Monum. hist. I. S. 72. 77. — Jäger, I. S. 224—235.) Die Hohenstaufen sind solchen Einflüssen nicht immer abgeneigt, und auch während der Reichsunmittelbarkeit bewahrt ein Theil der Stadtbürger einen Eigenwillen religiösen Sinns, der die spätere rege Theilnahme an den Kirchenversammlungen lebendig vorbereitet.

Ebenso wird die nähere Verbindung mit Italien für den schwäbischen Handel ergiebig. Mit Linnen, Seidenzeugen, Wein, Eisen und Salz mehrt sich ein beträchtlicher Verkehr. Jahrmärkte und Messen beleben, Zollfreiheiten erleichtern ihn, und die Sendungen kommen nicht nur nach und von Mailand, Venedig, Genua, sondern gehen bereichernder über Cöln nach den Niederlanden, über Erfurt nach der Nord- und Ostsee, und über Basel nach Spanien und Frankreich.

Dessenungeachtet besitzen die grösseren Städte aus

dieser Epoche kein Denkmal der Malerei. Augsburg kann noch, in stetem Streit mit den Bischöfen, bis dahin nicht, wie Cöln längst, Gewerk und Handel genügend ausbilden, und in Ulm ebenso, wenn auch aus anderen Gründen, fehlt es, wie in Brügge und Gent, an den frühen Vorstufen, aus der die Uebergangskunst der jetzigen hervorgehen soll.

Nur an der Grenze der Markgrafschaft Baden-Durchlach finden sich in dem Kloster Maulbronn und zu Kentheim im Schwarzwalde, nahe bei Calw, noch Ueberreste von Wandgemälden.

Der ältere Theil der Maulbronner Klosterkirche hatte ursprünglich Rundbogenstyl; das jetzige Gewölbe beweist einen späteren Umbau. Leider ist jedoch von den früheren Gemälden nur noch links am Hauptpfeiler des Chors eine Figur, St. Christoph, erhalten.

In der Rechten den Wanderstab, auf dem linken Arm in engem grünlichen Kleide das Christkind, das ernst emporschaut, doch mit der Hand zu liebkosen scheint, steht der Heilige aufrecht, schlank und in den wenigen Umrissen nicht ohne Ausdruck. Das Gewand des kurzen Oberkörpers lässt sich in Farbe nicht mehr erkennen, um die rechts ausgebogene Hüfte ist es braunviolett in guten Motiven geschürzt. Die mageren Arme, dünn am Gelenk der langfingrigen Hände, sind nackt. Der längliche Kopf mit nicht hoher Stirn, wohlgestaltet in Nase, geschlossenen Augen und Kinn, macht das Vorbild besserer Ueberlieferungen glaublich.

Reichhaltiger, doch um Vieles versehrter, sind die Decken- und Wandbilder der kleinen Waldkapelle zu Kentheim. In welcher Epoche romanischen Styls dieses

schmucklos rohe Gebäude entstanden, ergiebt sich aus seinen Formen nicht. Doch scheint es von hohem Alter. Um so weniger darf man die Gemälde mit dem ursprünglichen Bau für gleichzeitig halten. Muthmaasslich hängen sie mit späteren Veränderungen im Spitzbogenstyl zusammen. Die nördliche Hauptwand des Schiffs ist ganz mit Scenen aus der Geschichte Christi bedeckt. Doch nur in der vierten Abtheilung lässt sich fast lebensgross der Heiland vor Pilatus, in der fünften die Dornenkrönung, in der sechsten die Geisselung halb und halb erkennen; darunter Christus, der sich vom Kreuzesstamm zur Umarmung niederbeugt, dann das Kreuz zwischen Johannes und der Mutter; zuletzt Grablegung und Auferstehung.

Diesen Vorgängen fehlt es nicht an unbefangener Lebendigkeit. Ihre schlanken, etwas geschwungenen Figuren, der noch treffliche Faltenwurf bei harmonischer heller Färbung, hagere Glieder, Zeichnung und Stellung der schmalen geradlinigen Hände, die grossen Füsse und die zum Theil scharfe Bewegung, überhaupt die Merkmale eines verderbenden älteren und noch nicht gefundenen neuen Styls deuten auf die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.

Minder haben die Gemälde des Chors gelitten. Dafür sind sie durch mehrfache Uebermalung entstellt.

Vom Schiffe her, über dem Spitzbogen des Zugangs, kehrt sich vor einem Strauch oder Baume Maria in hellgrünem Kleide und sehr gewundener Stellung zu dem Engel in röthlichen Gewande, der eben das Knie beugt.

An der Ostwand erhebt zwischen dem anbetenden Täufer und Moses der Heiland segnend die Rechte, und thront dann wieder in der sternbesäten Wölbung mit den

Wundenmalen auf doppeltem Regenbogen. Sein Haar ist röthlich; aus dem Munde gehen zwei Schwerdter; der rothe Mantel fällt von der linken Schulter auf ein weisses Gewand. Die Symbole der Evangelisten — der Engel sehr schlank und geschwungen — füllen die Ecken.

Die nördliche Wand ist fast gänzlich zerstört. Von einem H. Georg zu Ross bleibt nur die gelungene Gestalt die Gewähr für ein vielleicht auch jugendlich schönes Antlitz. Anderweitige Abtheilungen scheinen wildere Marterscenen zu verbildlichen. (Grüneisen, Sendschr. an Fr. Kugler. Kunstbl. 1840. Nr. 96.)

Aus welcher Schule diese Gemälde stammen, aus Ulmischer etwa, wenn sie früh genug schon entwickelt war, kann ich nicht sagen. Mit den Niederdeutschen haben sie nur die Verwandtschaft des gleichen Zeittypus. Für nähere Unterschiede macht der überdies dunkle Raum, und mehr noch die verfälschende Herstellung, die weder Umriss noch Faltenwurf geschont und den Ausdruck verändert hat, das Urtheil unsicher.

In Franken, dem Nachbarlande, ist für Malerei Nürnberg der einzige Hauptort.

Dennoch gehört Nürnberg nicht, wie Cöln und Augsburg, zu den älteren Städten. In Documenten kommt es erst gegen Mitte des eilften Jahrhunderts vor. Wahrscheinlich verdankt es den kaiserlichen Gütern der Umgegend seinen Ursprung. Conrad II. bereits soll zum Schutze des nahen Reichswaldes die Burg auf dem mässig steilen Hügel erbaut haben. Andere machen sie zur frühen Behausung von Räubern. (Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. I. S. 169—171.) Als ihren ältesten Theil erkennt man den noch vorhandenen fünfeckigen Thurm, und dann, der jetzigen Stadt zugewendet, den Heidenthurm. Ansiedler, scheint es, finden sich früh, meist wohl aus Franken, vielleicht auch aus dem wendischen Retzatgebiet. Die Bevölkerung, durch wiederholten Zuzug noch wieder gemischter, wächst im Halbkreise um die Veste her. Der sandige Boden, nach Aeneas Sylvius, nöthigt sie zu Betriebsamkeit. Das Grab des H. Sebald, des Heidenbekehrers, zu dessen Verehrung von weither Pilger wallfahrten, und die Nähe Bambergs fördern den Verkehr. Marktfreiheit ertheilt schon Conrad II., Reichsfreiheit Heinrich V. Kein Wunder, dass

die dankbaren Nürnberger dem fränkischen Hause immerdar anhänglich sind.

Die gleiche Treue, die Nürnberg, gleich Speier und Ulm, schon dem Herzog Friedrich von Schwaben geleistet hatte, belohnen die hohenstaufischen Kaiser durch neue Vorrechte und Schutz. Conrad III. hält in Nürnberg seinen ersten Reichstag und stiftet, noch ausserhalb der Stadt, für die schottischen Benedictiner 1140 die Aegidienabtei, von der sich als älterer Rest die Euchariuskapelle erhalten hat. Mehr noch belebt Barbarossa die vergrösserte Stadt durch Reichstag und Hoflager. Er baut das neue Kaiserschloss und die beiden Kapellen der Burg. Schon gedeiht das Handwerk, die gemengten Bevölkerungen eigene Rührigkeit benutzt die glückliche Lage, und Dialekt und Sitten, Charakter und Recht gewinnen selbständige Festigkeit. Die Nürnberger, sagt Aeneas Sylvius, wollten weder als Franken gelten, noch als Baiern, sondern als tertium quoddam separatum genus. (Op. geogr. et hist. Helm. 1699. p. 304.)

Nun wird auch im Uebergangsstyl der ältere Theil von St. Sebald gebaut, für jene Zeit einfach, aber nicht schmucklos und für eine schon grosse Volkszahl; am entgegengesetzten Stadtende St. Jacob, und in der Mitte steigt langsam St. Lorenz auf. Um diese Kirchen, auf den Marktplätzen, die gewundenen Strassen entlang, entstehen mehr und mehr Bürgerhäuser, gewiss jetzt schon als Erweis von Reichthum und Macht. Bereits im dreizehnten Jahrhundert sind Tuchfabriken und Metallarbeiten in Aufschwung. — Die von früheren Kaisern erwirkten Privilegien bestätigt Friedrich II. 1219, und dehnt sie

mannigfach aus, weil Nürnberg ohne Weinberge und Strom auf hartem Boden gelegen sei.

Advocatus, besagt dieses Statut, ist der jedesmalige Kaiser allein. Die Stadt bleibt von jeder anderen Landeshoheit befreit. Als ordentlichen Richter ernennt der König seinen Schultheissen, neben welchem als königlicher Beamter nur noch der Münzmeister angeführt wird. Die Vertheilung der vom Könige ausgeschriebenen Steuern gebührt der Gemeinde. Lehnsstreitigkeiten der Bürger soll, scheint es, nicht das Gericht des Lehnsherrn, sondern das Nürnberger Stadtgericht entscheiden, ein Beweis, dass viele Bürger schon jetzt ausserhalb reich begütert waren. Wie weit in der That sich der Handelsverkehr bereits ausbreitet, bekunden die Ermächtigung freien Geldwechselns auf den Märkten von Nördlingen und Donauwörth, und die Zollfreiheiten in bedeutenden Städten des Rheins und der Donau. (Gaupp, Deutsche Stadtr. d. Mittelalt. Bd. II. S. 171—182.)

Auch die Nürnberger jedoch sollen den Kämpfen anderer Städte nicht entgehen. Der Schultheiss hat mehrfach Antheil an Zoll und Geleit, Fabrikabgaben und sonstigen Gefällen und geräth mit dem Stadtrath in Streit, der sich allgemach selbständiger neben den Schöffen hervorbildet. Dicht neben der Stadt sitzt ohnedies der Graf zur Aufsicht und Gerichtsbarkeit über die königlichen Güter und lässt sich Eingriffe selten entgehen. Besonders aber nimmt die fränkische Ritterschaft in dem deutschen Raubadel keine entsagende Stellung ein; sie plagt und plündert die begüterten Handelsherren auf Heerstrassen und ländlichem Grundbesitz.

In dieser und anderer Art sehen sich die Nürnberger

nicht nur während des Interregnum zu steter Abwehr sondern mehr noch unter Rudolf von Habsburg zu steigender Wachsamkeit gezwungen. Graf Friedrich von Zollern hatte thätig für Rudolf's Erhebung gewirkt, und erhält als Lohn die Burggrafschaft mit mancherlei Gütern und die Belehnung mit dem königlichen Antheil an den Abgaben der Stadt, deren Rath noch in erster Ausbildung begriffen ist, und wenig Kräfte zum Widerstande hat. Ein vermehrter Druck wird nunmehr burggräflicher Grundsatz. Dennoch dem Zeitsinn nach leiht der nothwendige Gegendruck gerade höhere Spannkraft, und zu welch erster Blüthe Nürnberg heranreift, bekundet der Umstand schon, dass zwei Bürger — ein Holzschuher und Heinrich Vorthlin — die Hofmark Neukirchen und Erlangen von dem Bischof Arnold von Bamberg aus eigenem Vermögen erstehen. (v. Rechberg, Nürnberg's Kunstleben. Stuttgart. 1854. S. 16.)

Dessenungeachtet sind weder in Kirchen noch an sonstigen Bauten grössere Gewölbe- und Wandmalereien dieser Epoche irgend vorhanden. Selbst dass ihrer ausgeführt worden, bleibt unwahrscheinlich. Im Gegentheil entwickelt sich um so früher vielleicht die Richtung auf Tafelgemälde.

Dass eine Stadt wie Nürnberg, durch Gewerk-, Fabrik- und Kaufstuben allein bedeutend, diess neue Feld früher anbaut als andere Städte, wird, sollte es der Fall sein, erklärlich. Nichts im Mittelalter verallgemeinert mehr als das Vorragen der gleichen und e i n e n Kirche. Nichts individualisirt fester und schärft mehr den Verstand als Verkehr und Handwerk.

Von frühen Gemälden in Nürnberg selber sind jedoch

die Flügel am Altarwerk der St. Jacobskirche das einzige Beispiel. Eine halbverwischte Jahreszahl auf dem Betschemmel der Verkündigung giebt leider für die Entstehungszeit wenig Auskunft. Herr Löschen in seiner Geschichte der Jacobskirche nennt als zweifellos 1224; von Rettberg glaubt 1244 lesen zu dürfen (l. c. 15). Für mich waren nur vorn die Eins, als Endzahl die Vier erkennbar, und bei nöthiger Conjectur 1284 glaublicher, insofern der Bau sich bis 1283 hinzog.

Der ursprüngliche Hochaltar, dessen Architectur Heidloff neu wiederhergestellt hat, erhielt seinen Hauptwerth durch die kleinen Sculpturstatuen. Die Malereien sind geringeres Beiwerk.

Auf den Seitenflügeln in der oberen Reihe stehen je sechs Apostel; jeder vereinzelt in Architectureinfassung; daneben kniet rechts ein lesender Heiliger, links ist aufrecht ein anderer. Unten folgen hier der Gruss des Engels und die Krönung der Jungfrau, dort die Auferstehung und die drei Marien mit Salbengefässen.

Die Figuren, verschiedenartig, doch meist geschwungen gestellt, einige in Brockatgewändern mit gepresstem Gold und engem wenig fliessendem Faltenwurf, machen nur als erster Versuch den Anspruch bestimmterer Charakteristik und sprechender Geberde. Hauptsächlich die Hände sind gliederlos. Die Physiognomieen haben, trotz weit offener Augen, sämmtlich ein etwas trübseliges Aussehen, die männlichen greisenhaft durch eingefallene Wangen. Dafür steigern sich die Gewandfarben in Braunroth und Grün zur Kraft fast und Tiefe von Glasmalereien. Der braune Fleischton, den Waagen hervorhebt, mag von gedunkeltem Firniss kommen; die gereinigten Köpfe sind

hell genug. (Waagen, Künstl. u. Kunstw. in Deutschl. I. S. 264 u. 265.)

Von wohlerhaltenen Teppichen gehört der kleinere mit den zwölf Aposteln, jetzt über den Stühlen im neuen Chor von St. Lorenzo, dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Je zwei, eingefasst von Bändern mit Inschrift, sind gegeneinander gekehrt; gewundene Gestalten, stark bewegt und übertrieben charakterisirt.

In der Umgegend Nürnberg's war eins der berühmtesten reichen Klöster Heilsbronn bei Schwabach. Die Kirche wurde schon 1136 eingeweiht. (v. Rettberg, l. c. S. 4.)

Dass die grössere Anzahl dort jetzt noch bewahrter Gemälde von Nürnbergischen Künstlern herstamme, lässt sich, was die ältesten angeht, wohl schwer beweisen. Doch auch das Gegentheil ist nicht ermittelt.

Zu den frühesten zählt die fünf Fuss hohe und drei Fuss breite Tafel in einem der Seitenschiffe. Waagen verlegt sie noch in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts; meinerseits möchte ich sie der zweiten zurechnen. (Künstl. u. Kunstw. in Deutschl. II. S. 310.)

Vier kleinere Abtheilungen enthalten auf Goldgrund oben rechts den Verrath. Judas küsst soeben den Heiland, den auf der anderen Seite ein Knecht an der Schulter packt, ein zweiter hebt die Laterne empor neben einem dritten mit Keule und Hellebarde.

Links tritt Herodes, den Teufel auf seiner Schulter, aus der Thür zum Empfang des Herrn, den drei Söldner herbeizerren.

Darunter rechts entsteigt Christus segnend dem Grabe, auf welchem, angestaunt von den Frauen, ein Engel sitzt.

Links schliesst die Himmelfahrt mit den Jüngern und der Mutter als Zuschauern. Die Rückseite füllt die Kreuzigung.

Die Composition ist genugsam belebt und in Geberden nicht übertrieben. Die schmalen mageren Figuren aber, meist in etwas geschwungener Stellung und einfachem Faltenwurf, haben durchweg den gleichen Typus: niedrige Stirn mit scharfen Augenknochen, breite nach unten rundliche Nasen und tiefliegende Augen, die sich überweit öffnen, ohne Unterschiede der Form, ob dem Zuschauer ganz zugekehrt oder im Profil. Der Fleischton ist wahr, doch kaum modellirt. Schatten und Licht werden deutlicher erst in den hellrothen, grauen und braungrünen Gewändern.

Ausgebildeter ebendaselbst scheint ein Ecce homo vor dem Kreuz, mehr denn lebensgross in roth gefuttertem blauem Mantel, mit über die Brust gekreuzten Händen und seitwärts geneigtem ovalem Haupt; eine hagere Gestalt von kurzer Stirn, langgeschlitzten Augen und runder Nase, doch grossen platten Füssen und beinahe gespreizten Zehen. In kleinem Maassstabe kniet der Donator.

Der Fleischton geht nicht in's Tiefe; die Modellirung ohne scharf absetzende Lichter bleibt weich; der Ausdruck deutet auf Sanftmuth und Trauer. Dem Vorwurfe Waagen's, die ganze Arbeit sei roh, kann ich nicht unbedingt beipflichten. (Künstl. u. Kunstw. in Deutschl. II. S. 311.)

II. Kapitel.

1300 — 1350.

Die Reichszustände folgen seit Rudolf von Habsburg demselben Wege. Kurfürsten, Grafen, Städte, in der Schweiz das Landvolk selbst, kämpfen und streben nach Unabhängigkeit. Der Kaiser, in Einkünften steigend geschmälert, sucht in der eigenen Hausmacht die Sicherung gegengewichtiger Kraft. Einem bestimmten Fürstenhause neigt die Wahl sich noch dauernd nicht zu. Ein plötzlicher Tod, ein unerwarteter Kaisermord bringt das scheinbar Feste von Neuem in Frage. Grosse und Kleine bedürfen ein waches Auge, um mit Wagniss, List oder Zähigkeit ihr Ziel, sei es auf geradem, sei es auf gewundenem Pfade, zu erreichen.

Was die geistlichen Kurfürsten bei Adolf von Nassau nicht hatten ausrichten können, hoffen sie nach Adolf's Hinscheiden durch ihren früheren Verbündeten, Albrecht I. von Oesterreich zu gewinnen. Sie irren sich schlimmer zum zweiten Mal. Der Enkel Rudolf's ist entschlossenen Muthes und tapfrer Hand, hinterhaltig und

klug, und so streng nach Innen als nach Aussen düster. Nachdem er nicht längst erst auf dem Reichstage zu Nürnberg kräftige Sicherung des Landfriedens verkündigt, lässt sich bereits sein Anfangs- und Endziel muthmassen: Vergrösserung der habsburgischen Macht. Sein bewaffneter Zug nach Holland, das er als erledigtes Reichslehen ansieht, misslingt zwar, doch auf dem Rückwege schon entschädigt er sich, keck genug, an den Zöllen der geistlichen Fürsten am Rhein. Sie vereinigen sich umsonst mit dem Könige von Böhmen. Albrecht zwingt sie mit Waffengewalt und Hülfe besonders der rheinischen Städte, deren Wohlfahrt er jetzt noch zu fördern vorgiebt. Nach diesen Siegen bringt sein guter Stern auch die drohende Verbindung Polens, Ungarns und Böhmens zum Scheitern. Er geht noch weiter. Sein Sohn Rudolf kann schon 1306 als neuer König von Böhmen in Prag seinen Einzug halten. Damit ist aber auch sein Glück erschöpft. Ein Jahr harten Drucks entfremdet die Böhmen schon dem halb aufgedrungenen fremden Herrscher, und sie wählen nach Rudolf's baldigem Tode den Herzog von Kärnthen. Was Albrecht versuchen mag, er setzt in Böhmen nichts mehr durch; und als er nun Thüringen zu erwerben trachtet, wird sein Heer geschlagen, er selber am Rhein von dem eigenen Neffen, Johann von Schwaben, schmachvoll ermordet.

Mit Heinrich's VII. von Luxemburg Wahl, welche Trier und Mainz auf Papst Clemens' Empfehlung emsig betreiben, scheint eine Nachblüthe dem Reiche gewiss. Kaum ist er zu Aachen 1308 gekrönt, und hat zu Speier Albrecht's Mörder in die Acht erklärt, so belehnt er die österreichischen Herzöge nur nach Verzicht auf Böhmen,

das er seinem jungen Sohne Johann bestimmt. Mit den Reichsgütern geht er verschwenderisch um, und ertheilt den geistlichen Kurfürsten die Zölle wieder, die sie mit Recht verloren hatten. Doch lange fesselt ihn Deutschland nicht. Es ist ihm für deutsche Kaisergrösse zu eng. Eine mehr ritterlich überspannte, als den Thatsachen entsprechende Vorstellung zieht ihn, so wenig die Fürsten folgen mögen, über die Alpen, wohin die lombardischen Städte ihn rufen. Das Glück scheint ihm anfangs hold. Trotz kleiner Heeresmacht erhält er zu Mailand die Krone und dämpft den Aufstand, den seine Bedrückung von Neuem entflammt hatte. Doch bereits in Rom muss er sich, nur von den Colonna gestützt, den Weg zur Krönung gewaltsam bahnen, und in Toscana findet er das guelfische Florenz im Bunde mit Neapel unbesiegbar. Er stirbt, noch ehe er weit über Siena gekommen.

Deutschland unterdess empfand nur die Nachwehen italienischer Kriege: Unordnung im Reiche, wo die Entfernung des Herrn den Bedrängern allein zu Gute kam. Das Echo hohenstaufischer Tage, die Heinrich wiederzubringen strebte, kann überhaupt der Gegenwart nicht mehr frommen, den Städten am wenigsten. Nur seine Abwesenheit und ihre Selbsthülfe bringt ihnen Vortheil.

Nach seinem frühen Tode blieb die Kaiserwahl streitiger als seither. Heinrich's Sohn Johann, der erst siebenzehnjährige König von Böhmen, verlangt nach der Krone. Statt seiner erwirbt Friedrich von Oesterreich vier Kurstimmen; der milde, leutselige, tapfere Ludwig der Baier die anderen fünf. Keiner von Beiden weicht. Acht schwere Jahre verwüstet ihr Kampf das südwestliche Deutschland. Endlich wird Friedrich mit 1400 Edlen

gefangen, sein Bruder Leopold aber, in gewohnter hartnäckiger Leidenschaft, giebt den Plänen des Papstes und Carl's IV. von Frankreich neues Gewicht. Der Polenkönig, Johann von Böhmen, die geistlichen Kurfürsten begünstigen gleichfalls die Neuwahl des französischen Königs zum deutschen Kaiser. Doch zum Heile des Reichs kommt sie nicht zu Stande, und der Tod befreit Ludwig 1326 von seinem gefährlichsten Feinde Leopold.

Nun folgt der aufathmende König dem Beispiele seines Vorgängers und zieht nach Italien. Siegreicher noch als dieser in Mailand und Rom gekrönt, bringt auch er jedoch nur Interdict und Bannstrahl zurück. In Deutschland erwartet ihn ein neuer Widersacher in Johann von Böhmen, der sich ritterlich zwar wie sein Vater, doch schwankender in Gesinnung und Ziel, nach kurzen Triumphen in Italien an den Papst und Frankreich schliesst. Der gedrängte Kaiser demüthigt sich vergebens vor dem h. Stuhl. Die Forderungen spannen sich auf Philipp des Schönen Anstiften höher und höher, bis die Reichsfürsten endlich, geistliche und weltliche, gleichmässig erklären, tiefer dürfte der Kaiser sich nicht mehr beugen. Es soll von nun an als Reichssatzung gelten, dass die Wahl schon den Kaiser zum Kaiser mache. So schlägt auch der letzte Versuch seiner Feinde fehl. Fünf Kurfürsten erwählen Johann's von Böhmen Sohn Carl IV. zu Rense zum deutschen König. Doch weder zu Frankfurt noch in Aachen findet er Einlass. Er geht nach Frankreich, und Ludwig herrscht wenigstens sein letztes Lebensjahr unbehindert.

Hatten die früheren Kämpfe die Macht der Kirche nur immer gesteigert, so befreien die jetzigen endlich das

Reich von dem lästigsten Druck. In gleicher Art bahnt die wachsende Landeshoheit den Weg zu festerer Ordnung wenigstens in einzelnen Theilen. Doch auch diese Verhältnisse sind noch im Werden und Kampf. Ueberhaupt stehen die Sonderinteressen im Vorgrunde, und innerhalb ihrer gewinnt erst das Ganze Gestalt und Aenderung.

Den grössten Schritt thun die Städte vorwärts. Die Selbstverwaltung ist durchgesetzt. Und dennoch erscheint diese Freiheit gerade sogleich als Druck. Sie bringt nur die Geschlechter zu Macht und Ansehen. Schon aber haben sich in ihren Genossenschaften auch die Gewerke befreit. Sie wählen ihre Vorsteher, verwalten ihr Innungsvermögen, handhaben in Zunftsachen eigene Gerichtsbarkeit und haben das Waffenrecht. Wie sollten sie, den Patriciern mehr und mehr in Geschicklichkeit, Kenntniss und Umsicht gleich und in Liebe für die Stadt oft redlicher, nicht endlich mit aller Kraft das alleinige Vorrecht der Wenigen bestreiten.

Diesen Kampf facht nicht etwa nur das alte Vorbild der lombardischen Städte und das neue der flandrischen an. Das eigene Zerwürfniss des ganzen Reiches bringt auch die Deutschen zum inneren Zwiespalt.

Die Königswahl, der Krieg der Widersacher entspringen diesmal nicht, wie öfter, aus alleiniger Vorliebe für Person oder Stamm, aus alter Treue und kluger Rücksicht. Ein tieferer Gegensatz treibt eine Bewegung zu Tage, die mit dem Anlass selbst nicht beschwichtigt wird.

Es handelt sich um ein Haupt der Ritterschaft, um den hartnäckigen Eifer für Herrschaft der Kirche, und einen bürgerfreundlichen König von geringe-

rer Hausmacht, doch milderer Gesinnung für Volk und Herren.

Der Erzbischof von Cöln, von herrschsüchtigem Eigensinn wie sein Vorgänger, in Verein mit Fürsten, die der Macht bedürftig dem scheinbar Mächtigsten huldigen, und Städten in Oberschwaben, Elsass und Oberrhein, stehen zu *Friedrich* von Oesterreich. Die Prälaten von Mainz und Trier, der König von Böhmen, die Kurfürsten von Brandenburg und Sachsen-Lauenburg, die Waldstädte, Freiburg im Breisgau, Worms und Speier, der ganze Mittel- und Niederrhein und Westphalen, ein Theil von Schwaben, Nürnberg mit den fränkischen und bairischen Städten für König *Ludwig*. Die Lande und Orte jenseits des Thüringer Waldes, der Werra und Fulda betheiligen sich wenig.

Auf die wichtigsten Städte aber, auf welcher Seite sie stehen, wirkt die Parteinahme *trennend* ein. Das *herrschende* Patriciat ist durchgängig fast für Habsburg; die *vorstrebenden* Zünfte hängen dem Baiern an. In anderen, Strassburg z. B., scheiden sich selbst die Geschlechter. Beschwerden, Zwecke und Leidenschaften erhalten dadurch eine Grundlage nachhaltiger Erbitterung. Gleich in den ersten Kriegsjahren kommen noch Seuchen, Misswachs und Nothstand hinzu; für die niederen Stände jedesmal drückender, und in Zeiten der Gährung ein doppelter Zündstoff.

Nun siegt zwar Ludwig über Friedrich. Sein neuer, wenn auch schattenhafterer, Gegenkaiser bleibt aber der Bann, den der Papst zu Avignon feierlich verhängt. Doch diesem Feinde gerade ist das deutsche Bürgerthum am ehesten gewachsen. Er ruft die Gesinnung, das Herz,

die Treue heraus. Der Erzbischof von Mainz und der Bischof von Strassburg wagen, aus Furcht vor Aufruhr, die Verkündigung des Bannstrahls nicht, der bamberger und die bairischen Bischöfe müssen vor den Städtern und eigenen Domherren flüchten; in Basel wird der päpstliche Gesandte in den Rhein gestürzt, zu Magdeburg Erzbischof Burkhard, zu Berlin der Probst von Bernau ermordet, und wo in den Städten das Patriciat sich dem päpstlichen Uebergriff anschliesst, entbrennt die Gegenwehr feuriger, oder frisst sich, noch machtlos, zu späterem Ausbruch ein.

Hatte sich in seiner Art das Volkselement italienischer Städte — des gemeinsamen Drucks wegen — für Kirche und eigene Freiheit gegen die Kaiser erhoben: die neue deutsche Bewegung gilt dem Schutze des ihr günstigen Herrn wider den unklugen Papst, der den Bogen deutscher Geduld überspannt.

Den ganzen Kampf bringt überdies die jetzige Epoche noch nicht zum Austrag. Sie zeigt nur den Beginn eines Uebergangs, der folgenschwer alle Lebenskreise durchdringt.

Bis dahin hatten auch die Sitten die frühere Einfachheit strenger bewahrt. Auf Gräben, Wälle, Mauern mit Wachtthürmen und Zinnen, auf Kirchen, den Markt, das Rathhaus wird Kunstfleiss und Geld gewendet; in besseren Städten auch wohl die Fahrstrasse gepflastert. Die Häuser der Bürger dagegen blieben von Fachwerk oder Holz, stockweise überhängend, mit niederen Fenstern und engen Thüren. Steinbau kennt etwa nur Cöln für seine angesehensten reichsten Patricier, oder Worms und ähnliche Städte des Mittelrheins. — Wie das Haus war das häusliche Leben sparsam. Frühe Luxusverbote betreffen,

in Soest am genauesten rechnend, nur den Ueberfluss an Speisen und Wein bei Gelagen und Festen. Spangen, Ketten und zierliche Trachten von Sammet und reichem Pelzwerk gehörten noch nicht zu deutschem Prunk. Statt dessen hatten sich neben den Domschulen an vielen Orten schon Stadtschulen ausgebildet. Das Lesen scheint selbst manchen Frauen geläufiger gewesen zu sein als vielen Herren. Am meisten auch hierin zeichnete Cöln sich aus, wo der grosse Albertus, Duns Scotus und Thomas von Aquino lehrten. Gewohnter dennoch als Brevier und Postille war dem Patricier die Ritterrüstung, den Zunftgenossen die Stahlhaube und sicher treffende Armbrust. Des Tages Mühen und Last im Felde wie im Hause trug Jeder willig. An Ausdauer und Fleiss fehlt es den Deutschen nie. Aber Maienlust, Pfingstfest- und Herbstjubel liessen sie sich auch in früher Zeit um so weniger nehmen; auch das Behagen an Spielleuten, Gauklern und ehrlosen Tänzerinnen war gross. Rathskeller standen den Edlen zu gutem Weintrunk, Kalandshäuser und Gildestuben den Zünften offen, und in die „Frauenhäuser“, deren fast jede Stadt, oft unter Aufsicht des Rathes hielt, treibt ein noch ungezähmter Naturdrang nicht etwa zum Zechen und Spiel allein. Heissblütiger Ungestüm und unbändiger Zorn führen ausserdem zu unablässigen Raufereien, Beschädigungen und Todtschlag.

Doch auch ernstere Erholung war schon zur Hand. Dass die ehrenbaren Herren Turniere liebten, steht ausser Zweifel. Kaiser und Fürsten feierten die Waffenspiele häufig auf ihren Märkten, und ein stadtritterlich Wappenschild galt auch dort. Und wie Fürsten und Ritter unter den schwäbischen Kaisern dem Minnegesang oblagen, giebt,

je mehr diese helle Stimme verklingt, der Meistergesang in den Städten eine zünftige Fortsetzung der fröhlichen Kunst.

Nach all diesen Seiten gleichfalls steht ein Weiterdrängen und Umschwung bevor. Mit dem Reichthum wachsen Ansprüche und äussere Pracht, die gesteigerte Bildung bricht allmälig die bisher rohe Kraft, die unbefangene Einfachheit weicht mannigfacheren Bedürfnissen, und während die Ritterbürtigen immer bürgerlich städtischer werden, heben sich die Stadtbürger in Art und Ansehen zu gleicherer Stellung. Arm und Reich bleibt der langsam nagende Unterschied, der Vieles auslöscht und Anderes ordnet.

Das ungewollte Gefühl solchen Uebergangs leitet auch die Malerei jetzt auf neue Bahnen. Sie muss jedoch nicht minder mit dem Uebergang schon zufrieden sein. Ihr neues Umherschauen löst sie noch nicht von dem alten Boden, den sie weder ganz verlassen, noch in bisheriger Weise benutzen kann.

Bauten in deutschem Styl, wie sie die Welt in solcher Grösse noch nie gesehen, sind zwar zum Theil beendigt, und zur Aufnahme malerischen Ausschmucks wie früher bereit, doch für zusammenhangende Composition bieten die prachtreicheren geengte Flächen in oft unterbrochener Folge. Lässt der Maler sie unbenutzt, so gönnt die neue Bauart nur für Tafelgemälde vollständig Ersatz. Beim Eintritt schon zieht das Mittelschiff von Pfeiler zu Pfeiler, von Bogen zu Bogen den Blick unabweislich zum Chorabschluss, der sich in Stellung und Wölbung als Ziel und Hauptheil hervorhebt. Hier glänzend den Hochaltar, wie in Kapellen Nebenaltäre bescheidener zu zieren,

wird der Malerei zum lohnenden Beruf. Dazu kommen an Pfeilern und sonstigen Stellen Tafeln zum Gedächtniss Verstorbener.

Die Decken- und Wandgemälde der vorigen Epoche sprachen gleichmässig zu der ganzen Gemeinde. Hochaltäre sind zwar ein weit gesehener, doch aber beschränkter Raum, und mehr noch setzen Kapellen, am meisten Votifbilder eine gleichsam individualisirtere Andacht voraus. Familien schliessen sich ab, bestimmten Heiligen wird ein gesonderter Kultus geweiht, oder das Andenken vereinzelter Fürsten, Bischöfe, Bürger soll lebendig bleiben. Je sichtlicher diese Zerstückelung, desto nothwendiger das Eingehen auf begrenztere Hergänge. Die neue Aufgabe ruft ihre Gestalten überhaupt von den hohen Gewölben mitten herab in verzweigtere Beziehungen. Hier soll weniger die inhaltvolle Bedeutsamkeit fesseln, als die anschauliche Gegenwart. Der kleinere Maassstab lässt genauere Ausführung zu, die das auf einen Punkt gesammelte Auge steigend fordert. Und wie Zweck und Wirkung — wenn auch kirchlich auf gleicher Grundlage — von Einzelnen für Einzelne bestimmt sind, muss auch der Künstler seinerseits, was er hinstellt, eigenthümlicher fassen und menschennäher beleben.

Erst diese Richtung scheidet die jetzige Epoche strenger von der vorigen. Statt allgemeiner Bezüge und einfacher Versinnlichung wird das äussere Geschehen, das innere Glück und Leiden zum Mittelpunkt. Ein wie weites Feld steht damit offen! Doch weder das Problem ist schon klar erkannt, noch der deutsche Genius dem italienischen an Kühnheit gleich. Die deutschen Meister —

den alten Vorbildern entfremdet, in Beobachtung ungeübt und von adelndem Formensinn nicht gehoben — betreten zunächst nur eine Mittelstufe zwischen dem Herabsteigen von der Glanzzeit ihres romanischen Styls und jener Seelenblüthe ächt deutschen Sinnes, die sich genügend erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entfaltet.

Am Niederrhein gebührt noch einmal Cöln der Vorrang. Seine lange stürmische Leidenszeit ist vorüber. Siegfried's Nachfolger (S. 101), Erzbischof Wigbold, konnte sich vor des Kaisers Albrecht Zorn zu wenig schützen, um der Stadt nach Art seiner Vorgänger mitzuspielen. Auch in seinen westphälischen Stiftslanden weiss er sich der vielfachen Feinde kaum zu erwehren, welche der Kaiser wider ihn aufbringt. Er stirbt, belagert, in Soest, wohin er geflüchtet war (1304). Nach längeren Wahlunruhen besteigt zwar ein keckerer Mann, Heinrich II. von Virneburg, den Cölner Stuhl. Die Stadt zu beengen gelingt auch ihm nicht. Schon vor der Wahl Friedrich's mit Trier und den westphälischen Grafen in Fehde, entspringt ihm aus der Wahl selber neues Unheil. Als Ludwig gen Aachen zur Krönung zieht, muss er fliehen, und während die Cölner gegen seinen Befehl den König mit Jubel und Festlichkeit einholen, kann er den Gegenkönig zu Bonn nur glanzlos krönen. Ludwig aber belohnt den Gehorsam Cölns mit dem guten Recht, dass die Schöffen sich selber ergänzen und ihre Urtheile auch ohne burggräflichen Vorsitz Geltung behalten sollen.

Die Versprechungen, die Friedrich dem Erzbischof gemacht, bleiben sämmtlich unerfüllt, und statt des Zuwachses an Gütern und Macht hat er Balduin von Trier

und die westphälischen Grafen stets auf den Fersen, so dass er spät erst nach leidlicher Aussöhnung zur Ruhe kommt. Dafür aber grollt er den Cölnern immerdar und lässt die Geschlechter, als auch sie zuletzt durch Forderungen der Bürgerschaft in's Gedränge kommen, absichtlich im Stich. Eine Verfassungsänderung ist die Folge. Den noch lebenslänglichen Schöffen und den fünfzehn jährlichen Rathsherren mit ihren zwei Bürgermeistern tritt bereits vor 1321 ein äusserer Rath mit jährlich zweiundachtzig Mitgliedern entgegen, die zum Theil schon den Zünften angehören. Die Herrschaft des Patriciats ist nicht gebrochen, doch schon beschränkt. König Ludwig dagegen entzieht der getreuen Stadt seine Geneigtheit so wenig, dass er sein zweites Beilager in ihren Mauern unter unermesslichem Zudrang mit einer Pracht begeht, deren Erinnerung sich auf Enkel und Urenkel überträgt.

Endlich stirbt Erzbischof Heinrich 1332. Sein Nachfolger, Walram von Jülich, hat besseres Glück. Wiederholte Landfriedensbündnisse halten den wilden westphälischen Adel nieder, und in Cöln selbst gewinnt das Patriciat erneuerte Kraft. Der bisher jährliche enge Rath dehnt 1341 seine Sitzungszeit bis auf zehn Jahre aus.

Und schon erhebt sich an dem raschfluthenden Strome nun auch seit einem Menschenalter das grösste Bauwerk der Christenheit. Der Thurm, die weiten Schiffe und Kreuzflügel sind nur zur Hälfte vollendet. Aber der Chor, von Kapellen umringt, ist für sich schon ein ganzes Gotteshaus. Die Arbeit der Bauhütten ruht, die Maler werden herbeigerufen. Sie vergolden die Kapitäle und färben Pfeiler und Bogenrippen. Die Gewölbe-

muschel erhält als Schmuck das Brustbild Christi, die Nothmauer gegen das Mittelschiff die kolossale Gestalt des thronenden Heilands zwischen Paulus und Petrus; musicirende und Rauchfass schwingende Engel schweben überlebensgross in den Zwickelfeldern der Bogen, und die Wände und Brüstungen der Kapellen zieren Begebnisse des alten und neuen Bundes.

Ueber die Harmonie dieser milden Pracht lässt die jetzige Buntheit kein Urtheil zu. Die Figuren der Mauer sind stark übergangen, die Engel von Steinle auf Goldgrund in strengem, doch verändertem Styl und Ausdruck erneut.

Desto wichtiger bleibt die noch unberührte Folge von Wandgemälden auf der Einfassungsmauer der Chorstühle. Die darüber gehängten Teppiche, welche Cardinal Carl von Fürstenberg 1687 dem Dom verehrte, haben sie vor Kalktünche bewahrt, und die mangelhafte Erhaltung machte störende Ergänzungen unmöglich.

Jede Reihe theilt sich rechts und links, etwa 18 Fuss lang und halb so hoch, durch gemalte Architectureinfassung in je sieben Felder, die nur ein fortlaufender Unterbau verbindet. Darüber erheben sich je drei Spitzbogen in reinstem deutschen Styl schwarz auf Goldgrund schraffirt und wechselnd in kräftigem Blau Gelb und Roth von Giebeln und Thürmen überragt. Die Gemälde selbst heben sich in diesem halb fenster-, halb kastenartigen Vorbau von gemusterten Gründen in heller gebrochenen Farben ab.

Den Anlass für die Wahl der Gegenstände giebt das Lokal, das sie zieren. Rechts war dem Papste als Stiftsherrn, und links dem Kaiser der Ehrensitz unter

den Chorherren gewidmet. So feiern auf der Evangelienseite sieben Scenen aus der Legende des H. Petrus, als Schutzheiligen des Doms, die Gründung der geistlichen Macht des Papstes.

Der Berufung beim Fischfang folgt die Gefangennahme und zugleich die Befreiung, die Erhebung zum Bischof und die Begegnung mit Paulus zu Rom, nach welcher beide vor Nero erscheinen, den Zauberer Mago besiegen, und sich endlich dem Martyrium weihen.

Die Stiftung der weltlichen Kirchenmacht veranschaulicht in weiterer Reihe das Leben Sylvester's I. Er wird als Kind einem Mönch, als Jüngling zu Rom dem H. Timotheus übergeben; dieser sodann mit seinen Jüngern von Diocletian verfolgt, doch wieder befreit und zum Papste erhöht, bis am Schluss Kaiser Constantin, den er getauft, in Rom seinen Einzug hält.

In den Nischen des Unterbaus stehen unter goldenen Baldachinen auf gemustertem blauem und rothem Grunde je zwei Bischöfe in vollem Ornat mit Stab und Inful.

Die Epistelseite beginnt mit der Geschichte Maria's: das Kind, an Joachim verkündigt, wird geboren; die Jungfrau vom Engel begrüsst, sie verehrt den Sohn, den sie darauf im Tempel darstellt; sie stirbt und der Heiland krönt sie bei Cimbel- und Geigenspiel schwebender Engel.

An diese Scenen reiht sich die mittelaltrige Legende der h. drei Könige; Schutzheilige des Doms und Patrone der Stadt. Nachdem sie den Stern erblickt und dem Kinde geopfert, weiht sie St. Thomas zu Bischöfen; dann folgt ihr Tod und der Reliquienschrein in Byzanz und

Mailand; zuletzt die Einsegnung vor den staunenden Bürgern Cöln's durch Erzbischof Reinald.

Die Nischen des Unterbaus füllen Kaiser und Könige in Hermelinmänteln und Bügelkrone, die Kaiser mit Scepter und goldenem Apfel, die Könige mit dem Scepter allein; wie drüben die Bischöfe, wohlgeformte, über Fusshohe Gestalten, in Gewandung und Faltenwurf nach Taddeo's Gaddi Art, wenn zwar minder fein. Die Köpfe, der bezweckten Charakteristik ungeachtet, gleichen einander. Die Zeichnuug ist genauer als zu Meister Wilhelm's späterer Zeit; der Fleischton röthlich mit braunen Schatten und weissem Licht, der Ausdruck der Andacht gelungener in den bartlos Jugendlichen als in Bejahrteren.

Die reicheren Compositionen darüber zeigen in Verlebendigung der Hergänge nur langsame Fortschritte. Unbefangen und einfach beschränken sie sich selbst beim Bedürfniss bunterer Gruppen auf das unbedingt Nöthige. Nur an Gethier ist hier und dort Ueberfluss. Den Fischfang z. B. bezeichnet nicht nur das gefüllte Netz: Fische springen noch aus dem Wasser, Vögel schiessen darauf nieder, und neben den h. drei Königen, als sie den Stern erblicken, spielen Haasen zwischen den Kräutern des Bodens. Das sonstige Lokal, mit Ausnahme von Sesseln und Thronen, geht über Andeutungen kaum hinaus. Geistliche und weltliche Zeit-Costüme, die geistlichen treuer, mischen sich mit denen altchristlicher Tradition. Den eigentlichen Ausdruck geben durchweg noch Geberden und Stellungen. Die wenig belebten Physiognomieen bleiben im Rückstand. Nur Schlaf und Tod sind kenntlicher. Christus und Petrus bewahren den hergebrachten Typus. Andere Männer, auf der Evangelienseite die meisten, ha-

ben breite Backenknochen, hohle Wangen und vorgeschobenen Mund. Die Augen, unten geradlinigt, sind nach oben hin hochgewölbt, Haupthaar und Bart lockig, von guter Zeichnung, Hände und Füsse nicht ungeschickt gross.

Die Legenden des Petrus und St. Sylvester scheinen von gleicher Hand: Auffassung und Charakteristik ringen trotz durchgeübter Behandlung mit der Unbeholfenheit neuer Erfindungen. Freier und weicher schon, runder und lieblicher ist von einem muthmaasslich anderen Meister die Geschichte der Jungfrau.

Die regste Lebendigkeit aber bekunden die kleinen Gruppen, welche den beigefügten lateinischen Versen zum Ausschmuck dienen; Tänzer und Gaukler, Affen, Bogenschützen, Musikanten und Weiber. Als Ersatz für die Fessel der Tradition und Beobachtung flüchten sich Laune und Scherz ausserdem in phantastische Arabesken aus Larven, Laubwerk und Thieren, mit denen die teppichartigen Gründe durchrankt sind.

Die Entstehungszeit fällt muthmaasslich mit der Vollendung des Chors zusammen, den Erzbischof Heinrich am 27. September 1322 feierlich weihte. Sichere Namen der Meister weiss ich nicht anzugeben. (Ernst Weyden, die alten Wandgemälde des Cölner Domchors. — Domblatt. 1846. Nr. 12, 13, 15, 16 u. 19.)

Aus der Umgegend Cöln's möchte ich in dieselbe Epoche nur etwa einen Theil der Wandbilder des Chors und der Schiffe in der schon erwähnten Kirche zu Rammersdorf setzen (S. 102). Sie können um 1340 entstanden sein. Schnaase bereits hat ihren abweichenden Styl, den älteren Deckengemälden gegenüber, nicht ausser Acht ge-

lassen. Ein Umbau der Kirche fand jedenfalls statt. Die Spitzbogenfenster der Seitenchöre gehören dem ursprünglichen Bau nicht zu. Bei diesem Anlass können Gemälde hinzugefügt, und die älteren, die schon gelitten hatten, wiederhergestellt sein.

Die jüngeren bestanden in Architectureinfassung deutschen Styls aus einer Reihenfolge einzelner aufrechter Heiliger, die sich auf die Einfassungsmauer des Seitenschiffs forterstreckte. Darunter waren in den Nischen vom Chore links die Kreuzigung und die Mutter mit dem Leichnam des Sohnes, rechts die Abnahme und Grablegung.

Täuschen die Nachzeichnungen nicht, so werden die schlanken Formen runder und voller, die Stellungen geschwungener, Gewandung und Faltenwurf weicher; die nackten Theile nehmen in Zeichnung ab, aber die Compositionen steigen in Abgeschlossenheit und die Züge in lebendigem Ausdruck. Man glaubt einen Vorgänger Meister Wilhelm's zu sehen.

Dennoch haben Decken- und Wandgemälde auffällige Verwandtschaft. Die Trefflichkeit der älteren mag ebenso sehr auf die hier beschäftigten jüngeren Meister von Einfluss geblieben sein, als wiederum diese bei der Auffrischung der Gewölbebilder von sich aus Manches in Physiognomieen und Ausdruck übertrugen. Diese Wechselwirkung rückt beide Entstehungsepochen scheinbar einander näher.

Von Staffeleigemälden kenne ich nur zwei, jetzt im Stadtmuseum zu Cöln. Das älteste, ein kleiner Altar mit der Kreuzigung als Mittelbild, hat geringeren Werth. Die überlangen Figuren, zum Theil von gewundener Stel-

lung und heftiger Geberde, gleichen in vorgeschobenem Mund den Physiognomieen über den Chorstühlen des Doms. Seelenausdruck ist wenig bezweckt; die Färbung in Gewändern und Carnation beschränkt sich auf Lokalton, Schatten und aufgesetztes Licht.

Auch die Composition bewahrt grosse Einfachheit. Christus, mit Stricknadelarmen und dicken gebogenen Knieen, hängt zusammengesunken am Kreuz. Vor Maria rechts mit den Frauen kniet der Krieger, der eben die Seite des Herrn durchstochen hat und mit der bluttriefenden Hand nach dem Auge fährt. Links betet Johannes neben zwei Betrachtenden und dem gläubigen Hauptmann, der den Arm kerzengerade emporstreckt. Eine Nonne in kleinerem Maassstabe kniet vorn als Stifterin. Auf den Flügeln folgen links die Himmelfahrt und Ausgiessung, rechts geht die Geburt und das Opfer der Könige voran.

Die ähnliche Auffassung, doch gelungener, hält muthmaasslich derselbe Meister in den beiden grösseren Aposteln, Paulus und Johannes, wie in der kleinen Verkündigung und Darbringung fest. Die Charakteristik steigert sich bei geringen Mitteln und harter Färbung zu dem energischen Ausdruck feuriger Andacht.

Westphalen, in den vorigen Epochen auch an Gemälden verhältnissmässig noch reich, hat aus der jetzigen kein einziges hinterlassen, das einen festen Anhaltpunkt geben könnte.

Und doch gingen, trotz der hergebrachten Fehden und unsicheren Strassen, die Städte weder unter Heinrich VII. rückwärts, noch leiden sie wesentlich unter den Kronstreitigkeiten, die mehr im südlichen Deutschland ausgekämpft werden. Westphalen nimmt an der Blüthe Theil, zu welcher vorzugsweise die Städte des Niederrheins und Altsachsens emporkommen. Die erzbischöfliche Macht verringert sich namentlich für Westphalen durch Heinrich's II. Widerspenstigkeit, und sein friedlicher Nachfolger stellt sie nicht zu dem früheren Umfange her.

Soest lässt sich am wenigsten als hervorragendes Haupt verdrängen. In der deutschen Hansa hat die wichtige Handelsstadt einen hohen Rang, immer neu geschlossene Friedensbündnisse verficht sie wacker; früh erlangte Freiheit schützt sie vor demokratischen Stürmen. Dass König Ludwig den Grafen Arensberg von Neuem mit der schon abgekauften Reichsvogtei belehnt, stört sie deshalb kaum mehr, als Dortmund sich durch die Belehnungen irren lässt, die Friedrich dem Erzbischof zutheilt. Soest huldigt dem neuen Kurfürsten 1332 nur nach Bestätigung

ihrer sämmtlichen Privilegien. Durch den Mangel an Reichsunmittelbarkeit ist die Stadt vor jeder Verpfändung sicher, und ihr Fleiss in allen Verwaltungszweigen, ihre Wehrkraft bei prunklosem Lebensgenuss, ihr besonnener Unternehmungsmuth bringen mit vermehrter Volkszahl ein immer steigendes Ansehen zu Wege.

In dem reichsfreien Dortmund verwalten und sprechen ausschliesslich noch die altfreien Geschlechter Recht. Ihr Rath wird 1343 Stuhlherr der halben Grafschaft; Handel und Wandel gedeihen; eng mit Soest, Münster und Osnabrück verbündet, kämpft die Stadt gemeinsam mit diesen Genossen gegen Bischöfe und Ritterschaft. Soest's Höhe jedoch erreicht sie nicht.

Weniger noch kann sich Paderborn, obschon unruhig wie in alten Tagen, von der bischöflichen Herrschaft befreien und zu selbständiger Macht gelangen.

An Neubauten dieser Epoche ist, unter so günstigen Umständen, in Westphalen kein Mangel. Der erfinderische Ausdruck aber des ursprünglichen Nationalsinns geht in diesem Felde über den romanischen Styl nicht hinaus. Was in gothischem auf der jetzigen Stufe entsteht, wiederholt die schon erarbeiteten Formen nur mit solchen Veränderungen, wie sie das neue Bausystem unbedingt mit sich bringt. Den specifischen Grundzug der Ausdrucksweise, die diesem Styl eigen ist, prägen die westphälischen Kirchen nur theilweise durch. Die hallenartig gleich hohen und oft auch gleich breiten Langschiffe ohne Querflügel, die weiten Abstände der runden Pfeiler für einfache Kreuzgewölbe, die schmalen Fenster in breiten Mauerflächen — Alles unter dem schwerfälligen selben Dach — und dazu Aussen wenig getheilte Massen,

schmucklose Strebepfeiler, und auf der Westseite meist nur der eine massige Thurm — dieser durchgängige Mangel an emporstrebender reicher Gliederung entfernt nicht die französisch-gothische Zierlichkeit allein, auch der religiöse Ausdruck jener Vertiefung geht verloren, in der sich ein durch Rang und Beruf zerklüftetes Volk in der Empfindung einigt, dass erst das weltliche Herz brechen und der inbrünstige Blick emporschauen müsse, ehe sich der Geist der Heiligung niedersenkt.

Im Innern westphälischer Kirchen ist Alles durchsichtig, offen und klar, wohl kühn zuweilen und leicht in ununterbrochenem Aufsteigen, doch einförmig ohne Stufenfolge, verständig ohne Geheimnisse, und bürgerlich schlicht ohne Kaiserpracht und Prälatenwürde. (Lübke, die mittelaltr. Kunst in Westph. S. 40 — 44.)

Zu den eigenthümlicheren Werken zählt die grossartige weite Marienkirche zur Wiese in Soest mit ihren drei trefflichen Chören. Ihr gleichfalls aber, und in Abweichungen am sichtbarsten, geht das durchdringende Stylgesetz, und jener Grad höherer Schönheit ab, der alle Theile in Einklang hält.

Folgerechter ist die Dominikanerkirche zu Dortmund, am gelungensten die reichere Lambertikirche zu Münster. (Lübke, ibid. S. 256 — 266.)

Taufsteine, Grabdenkmäler, Reliquarien folgen der Anschauungsweise desselben Styls; selbständige Sculpturen bewahren den Rest noch des vorigen.

Von Wandgemälden dieser Epoche kennt auch Herr Lübke keines. Neuerdings jedoch sollen einige aufgedeckt sein, die sich bereits der cölnischen Schule entgegenneigen.

Auch zur Tafelmalerei, scheint es, entschliesst die westphälische Kunst sich schwer. Nur ein Beispiel vielleicht gehört diesem Zeitalter an; das Antependium des Hauptaltars in der Soester Wiesenkirche; in Gegenstand und Anordnung dem früheren aus dem Walpurgis-Kloster noch ganz verwandt (S. 118), doch mit gothischer Architectur, je einem musicirenden Engel in den Bogenfeldern, weicher fliessendem Faltenwurf und entsprechenden Formen der Physiognomieen. (Lübke, ibid. S. 338.) Meinerseits entsinne ich mich der Tafel nicht.

In den übrigen Theilen von Norddeutschland sind Ueberreste noch seltener. Und doch drang die Kunstthätigkeit bis nach Pommern und Preussen ein. So beschreibt Kugler am Gewölbe des Mittelschiffs in der Marienkirche zu Colberg Darstellungen aus dem alten und neuen Testament in zweiunddreissig Feldern. Er findet darin jedoch nur die gewohnten Typen in den üblichen Beziehungen zusammengestellt, und rühmt nur die singenden und musicirenden Engel als lebendiger und frischer. (Pommersche Kunstgesch. S. 182 u. ff. — Gesch. d. Mal. 2te Ausg. I. S. 201 u. 202.) Das alte Colberg ist zwar als wendischer Ort, dessen Bewohner sich vom Einsalzen der Heringe nährten, im eilften Jahrhundert bereits bekannt, die kirchlichen Einrichtungen Otto des Grossen aber gingen die Küste entlang, bald wieder verloren, und die neue deutsche Stadt wurde, dem Meere näher, erst spät gegründet.

Noch weiter nordostwärts sind in der Ordenskirche des Marienburger Schlosses geringe Fragmente aus dickem Kalkbewurf an den Tag gefördert.

Das frühere Schloss, als Sitz des Landmeisters an der Nogat 1273 neben dem damaligen Dorfe gebaut, reichte nach Uebersiedelung des Hochmeisters von Venedig nach Preussen nicht länger aus. Siegfried von Feuchtwangen gründete deshalb im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts die erweiterte neue Burg, deren Kirche an der Südecke des östlichen Flügels unter Dietrich von Altenburg 1340 vollendet ward. Aussen in einer Nische schmückt sie das kolossale Mosaikbild Maria's mit dem Kinde auf goldigem und sternebesätem blauem Grunde; Innen, durch das einzige ganze Langschiff, laufen über den Stühlen der Ritter Fresken bis gegen die Fenster hinauf. Sie stellen theils einzelne Heilige dar, theils, von Engelsgestalten unterbrochen, die Geschichte Christi, und fallen muthmaasslich mit dem Ausbau zusammen. Die schlechte Erhaltung lässt ihren Werth ungewiss. Wenige Köpfe, Hände oder Gewandtheile sind noch sichtbar. Dunkelbräunlich umrissen, die Hände von roher Form, der Faltenwurf weicher, die Physiognomieen wenig individualisirt, doch die Engelsköpfe nicht ohne Anmuth.

Die Marienkirche zu Danzig enthält ebenfalls einige ältere Tafeln, die leicht demselben Jahrhundert noch zukommen können. Eine frühe Blüthe von Malerschulen an diesen Küsten ist damit keineswegs schon erwiesen. Die deutschen Ritter, der Handelsverkehr, die Verbindung der Hansa und die der Bauhütten machen die Beschäftigung auswärtiger Meister und den Ankauf westdeutscher Gemälde glaublicher.

Die Geschichte der flandrischen Städte, bisher in ihrem Verlauf schon für sich verständlich, erscheint jetzt bis gegen den Schluss des Jahrhunderts durch stete Kriege mit den Schicksalen Frankreichs und Englands verwebt.

Gewerbthätigkeit, Welthandel und praktische Umsicht hatten die Hauptstädte zu einem Gedeihen gebracht, das Wohlhabenheit selbst in die untersten Klassen verbreitet und Eifersucht nur bei der hohen Geistlichkeit und den mächtigen Vasallen erregt.

Ein Unstern führt Margaretha's Sohn, Guido von Dampierre auf den Grafenstuhl. Gerecht, ein Förderer des Handels und zur Verleihung von Privilegien an jüngere Städte immer bereit, ist die Macht der älteren auch ihm ein Dorn. Er will Herr sein daheim, wie sein Lehnsherr in Frankreich. Unbedacht reizt er Rath und Schöffen. Zum Ausland bringt ihn dieselbe Kurzsicht in noch schlimmeres Gedränge. Eduard I. verleitet ihn zur Verlobung seiner Tochter an Eduard's Sohn, wie zur Theilnahme an dem Kriege gegen Philipp den Schönen. Damit ist ihm in seinem Lehnsherren für's ganze Leben ein Feind gewiss, dem es, gewaltsam oder mit List und Betrug, besser als deutschen Kaisern untreue Vasallen zu strafen gelingt. Philipp versucht vorweg die Gewalt und zu schnellem Erfolg. Seine Heere überziehen Flandern

und die dem Grafen verfeindeten Stadtbehörden leisten ihm Beistand. Guido, überall hin verfolgt, von den Bundesgenossen preisgestellt, muss sich ergeben. Sein Lehen verfällt; Philipp lässt sich als Grafen huldigen. Zuerst in Brügge, von Seiten der Stadt mit solchem Pomp, dass die Königin, neidisch fast über die Kleiderpracht, ausruft: ich glaubte mich allein Königin, und sehe hier ihrer sechshundert. Dann geht Philipp nach Gent, und wohin er kommt, begrüssen ihn Schöffen und Rath als Befreier. Nur die niederen Zünfte bleiben ihres alten Helfers Guido Beistand.

Eine neue, für das gesammte Land wichtige Parteiung zwischen Rittern und Grosshändlern, überhaupt zwischen den zur Herrschaft bisher berechtigten Reichen und den beherrschten kleineren Gewerbsleuten und Arbeitern geht dadurch dem heftigsten Ausbruch entgegen. Wiederum zunächst in der für diese Zeit wichtigsten Stadt, in Brügge. Philipp, um sich beliebt zu machen, hatte die frühere Verfassung hergestellt (S. 138). Als aber die Schöffen die verschwenderischen Ausgaben für die Huldigung beitreiben wollen, und gar das Zunfthaupt der Weber, Pieter de Koning gefänglich einziehen, ist nicht mehr der Groll zu zügeln. Kaum ist Pieter vom Volke befreit, so verschwören sich Ritter und Reiche zur Züchtigung, unter Châtillon's des königlichen Stellvertreters Hülfe, der Truppen herbeiführen soll. Pieter aber, unansehnlich und schon ein Sechziger, doch als Führer und Redner beliebt, kehrt klüglich die Spitze des Speeres um. Auf den Sturmglockenruf, das Zeichen der Verschwörer, treibt das bewaffnete Volk die Reichen ihrerseits schmählich zu Paaren bis in die Burg. Inzwischen rückt aber

Châtillon gegen die Stadt, und kaum erst Sieger müssen alle Theilnehmer des Aufruhrs mit Pieter in die Verbannung gehen. Der stolze hartsinnige Châtillon bemächtigt sich dessenungeachtet Brügge's; wie die Befestigung reisst er die Vorrechte der Schöffen von Neuem ein, und baut zur Sicherung seiner Gewalt ein Castell.

Die Unzufriedenheit über diesen Hochmuth wissen die Söhne des gefangenen Grafen bestens zu nähren. Sie spornen Pieter zur Rückkehr an, der nun seine Stellung als Haupt des Volkes wirklich verdient, und mit Johann Breyel dem Fleischer noch einmal vertrieben, sich wiederum mit den Seinigen Nachts in die Stadt schleicht und durch ein furchtbares Blutbad, dem nur Zweihundert entrinnen, Châtillon's ganze Macht, Ritter und Knechte, vernichtet. In derselben Art werden die Anhänger des Königs ringsum vertrieben. St. Omer und das belagerte Gent allein widerstehen.

Ein flämisches Heer, mit Wilhelm von Jülich als tapferem Haupt, ist bald gesammelt; sein Bruder, Guido der Jüngere, bringt deutsche Hülfstruppen, und Beide ziehen Philipp's Feldherrn, Robert von Artois, keck entgegen. Schlecht bewaffnete Weber und Arbeiter stossen am 11. Juli 1302 bei Kortryk (Courtray) auf 40,000 Fussvolk und 7000 Reiter. Breite Gräben, mit Reisig und Erde nur leicht bedeckt, trennen die Feinde. Die heissköpfigen französischen Ritter stürzen sich ungestüm hinein, versinken und stecken fest, und der vom Anlauf aufgewirbelte Staub verbirgt weit dahinter dem Fussvolk das Mordgetümmel, durch welches Châtillon, Robert von Artois, die Blüthe des Adels zu Grunde geht. Dieser Anblick setzt nun auch die Reisigen, als sie herangekommen,

in Schrecken, die Sieger wüthen mit doppeltem Muth durch die verwirrten Reihen, und nach wenigen Stunden zeigt das Blachfeld nichts als die wildeste Flucht. (van Praet, Histoire de la Flandre depuis le comte Gui de Dampierre. Brux. 1828. tom. pr. p. 104 — 111. — van Kampen, Gesch. d. Niederl. I. S. 148.) Wilhelm von Jülich kann achttausend erbeutete goldene Sporen nach Mastricht senden, und das Volk sein unbarmherziges Gemetzel als die „Sporenschlacht“ rühmen. Pieter de Koning und sein Gefährte Breyel erhalten den Ritterschlag noch während des Kampfes. (Oudeghast, Chron. de Flandre. c. 138 u. 139. — Warnkönig, ibid. I. S. 195 bis 211.)

Als nächster Erfolg kommt Gent schon am folgenden Tage in die Hand des Volks, das die Anhänger des Königs erschlägt. Jahre jedoch vergehen unter wiedererlangter Regentschaft der Söhne Guido's, und nach Guido's Tode (1305) unter seinem Nachfolger, Robert von Bethune, ehe nach der zweiten grossen, doch zweifelhafteren Schlacht bei Mons der Friede mit Frankreich geschlossen wird. Waffenstillstände, eingegangene und wieder verworfene Verträge müssen ihn einstweilen ersetzen.

Brügge gewinnt seine alten Rechte erweiterter schon 1304 zurück. Jeder flandrische Graf soll die Verfassung beschwören, und den Bailli und Schultheissen, der sie verletzt, aus seinem Dienst entfernen. Die Schöffen ihrerseits müssen bei Auflagen nach dem Rath der guten Bürger verfahren. (Warnkönig, ibid. II. 1. S. 136 — 139.)

In Gent hatte König Philipp bereits die neununddreissig lebenslänglichen Schöffen und Rathmannen (S. 136) auf je dreizehn alljährlich wechselnde wieder zurückge-

führt, wählbar für den bisherigen Geschäftskreis durch vier gräfliche Abgeordnete und vier der Gemeinde. Dieselbe Verfassung bestätigt 1313 auch Graf Robert von Bethune. (Warnkönig, II. 1. S. 63.)

Innerer Frieden aber ist den flandrischen Städten noch nicht beschieden. Die Volksherrschaft hat ihre Siege erst zu erkämpfen. Heftige Stürme stehen bevor.

Frankreich wird zwar nach Philipp des Schönen Tode ein minder gefährlicher Feind. Seine rasch einander folgenden Söhne, Ludwig X., Philipp der Lange und Carl IV., führen die Pläne des Vaters nur im eigenen Lande durch. Flandern müssen sie durch langwierige Verhandlung bekriegen. Der abgeschlossene Friede räumt an Frankreich Douai, Bethune und Ryssel ein, und die Verpfändung des wallonischen Flanderns.

Dem hochbejahrten Grafen Robert war bereits 1322 sein Enkel, Ludwig von Nevers gefolgt.

Barthold hebt mit Betonung heraus, dass gerade das zünftige Bürgerthum den eingeborenen Fürstenstamm gehalten habe. (Gesch. d. deutsch. Städte. 3. S. 157—162.) Aus germanischer Treue geschah dies nicht. Nur aus Parteikampf gegen die Herrschaft der Vornehmen. So wendet sich unter Ludwig denn auch die Volksbewegung, besonders von Brügge aus, dessen Handel er schmälert, sofort gegen den Grafen wie gegen die Ritterschaft, welche ihm beisteht.

Halbe Maassregeln, Familienzwist, Nachgiebigkeit und unzeitige Strenge, Verschwendung und Schwäche von Seiten des Grafen bringen es bald soweit, dass die Brügger unter ihres neuen Führers, Nicolas Zannekin des Fischländers Befehl nicht nur im Lande umher die Schlös-

ser und Burgen der Edlen verwüsten, sondern auch in Kornyk den Grafen fangen. Das getreue Gent wird belagert, andere Städte gehen über, und Ritter und Vornehme fliehen von allen Seiten. Vergeblich fordert selbst Carl der Schöne die Befreiung Ludwig's und die Schlichtung des Streites vor seinem Thron. Die Brügger Anführer lassen sich ebenso wenig durch das päpstliche Interdict schrecken, das alle treulose Orte trifft. Erst als die Genter siegen, die befreundeten Städte abfallen, und Brügge allein steht, bitten und erlangen die Hartnäckigen reumüthig die Verzeihung des Grafen, der nach Frankreich zum Friedensschluss eilt.

Mit Carl IV. erlischt unterdess 1327 Philipp's Mannesstamm. Sein Vetter, Philipp VI. besteigt den Thron und zieht im folgenden Jahre schon mit Heeresmacht nach Flandern, wo immer noch Zannekin und seine Genossen am Ruder sind. Bei Cassel kommt es zum entscheidenden Kampf. Der schlaue Nicolas sucht Nachmittags das ausruhende Heer zu überfallen. Der Plan gelingt, die Franzosen fliehen. Doch auch seine Haufen sind längst bereits von der Tageshitze ermüdet, als sie plötzlich auf frischen tapferen Widerstand stossen. Zannekin selbst wird getödtet und das Bürgerheer vollständig auf's Haupt geschlagen.

Nun kann keine Stadt sich mehr aufrecht halten. Am härtesten aber wird Brügge durch Verlust seiner Rechte bestraft. Der Graf, der sich überall bedeutende Vortheile einräumen lässt, macht den Grundsatz geltend, dass seine Gnade allein den Umkreis der durch Aufruhr verwirkten Freiheit bestimmen dürfe.

Ein solcher Friede währt niemals lange. Der Anlass zum Bruch ist schon vor der Thür.

Der ehrgeizige tapfre Eduard III. von England hatte dem König Philipp nur vorläufig für Guyenne gehuldigt, doch dem kühnen Vorsatze nicht entsagt, mit der englischen Krone auf sein näheres Erbrecht hin auch die französische zu vereinen. Dafür ist ihm ein Bündniss mit Flandern unerlässlich. Graf Ludwig bleibt aber auf Philipp's Seite. Eduard droht deshalb klug genug, die flandrischen Webereien durch Sperrung der Wollausfuhr in Stocken zu bringen.

Sogleich wird diesmal das stark betheiligte Gent der Mittelpunkt neuer Bewegungen. Die gefürchtete Brodlosigkeit bringt die Masse rasch in Gährung. An ihre Spitze kommt Jacob von Artevelde, ein Mann aus vor Kurzem erst ritterlichem Geschlecht, früher am französischen Hofe, dann durch Heirath ein reicher Brauer zu Gent; begabt, entschlossen und selbst im Unglück von kühnem Muth, gewandt im Reden, von dreister Faust, und zu dieser Zeit schon das Haupt der Zünfte. Ihm gilt nur das Wohl der grossen Städte. Unverzagt steht er von Anfang auf Englands Seite, und wie sehr sich der Graf und Philipp in Erbietungen steigern mögen, Eduard giebt immer mehr, bis der Kriegsbund festgestellt ist.

Jacob hatte den richtigen Punkt getroffen. Sämmtliche Städte fast schliessen sich an. Die gräflichen Beamten, die Schöffen und Rathmänner werden vertrieben, Ludwig entflieht. Der reiche Brauherr beherrscht an der Spitze der drei Hauptstädte das ganze Land.

Bald bricht nun auch Eduard in Frankreich ein. Der

Krieg hat jedoch erst im nächsten Frühjahr in Folge der glänzend gewonnenen Seeschlacht vor Sluys so guten Erfolg, dass Eduard einen Waffenstillstand nur zulässt, als Tournay vergeblich belagert ist.

Auch die Kriegspause bringt den Städten erneute Kämpfe. Artevelde's Ansehen scheint fester als je. Graf Ludwig muss ihm noch einmal weichen. Handel und Wandel blühen. Schon aber wendet sein Lauf sich dem drohenden Ende zu. Er vertheilt das gesammte Land an die drei grossen Städte, deren jede ihr Haupt und ein vollständiges Zunftregiment zu Gunsten der reicheren Gewerke erhält, in die der Stadtadel gänzlich verschwindet. Auf diesem Gipfel bewahrt Jacob nicht den bisherigen Scharfblick. Er baut sich Paläste und treibt fürstlichen Aufwand. Des Uebergewichts nur der Hauptstädte eingedenk, wirft er durch das Gebot, Brügge, Ypern und Gent allein sollten Wollengewerke haben, den Zankapfel in das noch nicht beruhigte Land. Als er gar nun Ludwig absetzen und Eduard's Sohne huldigen will, ist sein Maass übervoll. Eine neue Volkspartei verbindet sich mit dem Grafen, wirbt und mehrt sich, und Artevelde sieht sich nach kurzer Abwesenheit unvorbereitet in seinem eigenen Hause belagert. Die alte Beredsamkeit fruchtet nicht. Auf der Flucht in die nächste Kirche wird er erschlagen (1345).

Das Bündniss mit England bleibt dadurch in dem neu beginnenden Kriege ungeschwächt. Eduard und sein tapferer Sohn erfechten den ruhmvollen Sieg bei Crecy, die Flanderer erobern Arques und legen sich vor St. Omer, bis Eduard auch Calais zur Uebergabe gezwungen hat,

und nun Papst Clemens den zweiten Waffenstillstand vermittelt, vor dessen Ablauf Philipp 1350 stirbt.

In Flandern folgt des bei Crecy gefallenen Grafen Sohn, nach seinem Geburtsorte Ludwig von Maele genannt. Er scheint dem Vater auch in Missliebigkeit ähneln zu wollen. Mit den Städten wenigstens verdirbt er es dadurch sofort, dass er statt Eduard's Tochter, der er doch schon verlobt ist, die schöne Margaretha von Brabant ehelicht. Ueber das geschwächte Brügge zwar siegt er leicht, Gent aber, das fest noch an England hängt, kostet schwerere Kämpfe. Es bedarf, wie in Ypern, der Ausrottung fast der ganzen Weberzunft und des übrigen zu stetem Aufruhr geneigten Theils der Bewohner, ehe er anerkannt wird. Als sich nun Eduard gleichfalls mit der Erklärung begnügt, der Graf wolle sich im Kriege gegen Frankreich neutral verhalten, stellt sich endlich in Flandern die Ruhe her. (van Praet, Hist. de la Flandre, tom. II. ch. 22—25. p. 1—75. — Leo, zwölf Bücher niederl. Gesch. I. S. 209—279. — van Kampen, ibid. I. S. 162—166.)

In einer Epoche so dauernder Kriege ist bei fast gänzlichem Mangel an Vorstufen und ununterbrochener Tradition rege Kunstentwicklung, die erst entstehen müsste, nicht zu erwarten. Die Kämpfe betreffen allgemeinere politische Parteien, die sich statt zu stossweise kurzer Erschütterung ohne Ruhe befehden, und den jedesmaligen Sieg versöhnungslos nur mit Galgen und Rad, Brandstätten und Mord besiegeln.

Wie soll ohne Gewohnheit der Kunst der nur auf Sicherung, Triumph und Rache gerichtete Sinn sich in sol-

cher Zeit, in der häufige Interdicte zugleich von dem kirchlichen Leben abziehen, zu dem inneren Frieden sammeln, dessen die Kunst bedarf, und aus dem Gewühl des Tages sich zu jenem Bedürfniss erheben, aus dem sie entspringt.

So gehört von Bauten in Gent, Brügge, Ypern denn auch der grössere Theil eher dem vorigen Jahrhundert zu, als der jetzigen Mittelepoche. Und weder in ihr noch früher gedeiht die Baukunst zu bemerkenswertherer Meisterschaft. Die reichhaltige Gliederung, der folgerechte Zusammenhang des germanischen Styls gehen ihr ab. Das in Maassen und Zierat anmuthige Brügger Rathhaus, das schon überladene zu Löwen, das einfache zu Gent sind noch nicht in Angriff genommen. Nur die breiten Kauf- und Schlachthallen schmücken den Brügger Markt, und ihr Glockenthurm verkündigt der Umgegend die Wehrhaftigkeit der Stadt mehr, als die Kirchen die Andacht. Als genüge beim Gotteshause schon Festigkeit, schon Sicherung vor Regen und Sturm, bleiben die massigten Mauern und schwerfälligen Thürme ohne Emporstreben, feineres Theilen, Verbinden und Auszieren. (Schnaase, Niederl. Briefe. S. 303 — 307. 332 — 342. — Kugler, Handb. d. Kunstgesch. S. 537 u. 539.) Es ist als wäre der neue Baustyl hier kaum nach erster Regung im Fortentfalten gehemmt.

An grösseren Wandflächen gebricht es weniger als in gleichzeitigen deutschen Kirchen. An malerisch ausfüllenden Schmuck aber wird nicht gedacht. Auch von Altartafeln findet sich noch kein Beispiel.

Als etwaiger Ueberrest ist nur ein Denkmal nach-

weisbar: auf einer Wand der St. Martinskirche zu Ypern in Panzerhemde und Ueberwurf die lebensgrosse Figur des knieenden Grafen Robert, der dort begraben liegt. Die fast durchgängige Uebermalung hat leider den ursprünglichen Charakter der Auffassung und Behandlung ganz verwischt. (Passavant, Kunstbl. 1843. Nr. 54. — Schnaase, Niederl. Briefe. S. 422.)

Den Rhein hinauf, in der Schweiz, am See, im Schwarzwalde, in Ober- und Niederschwaben, überall verhindert der gleiche Mangel an Denkmalen ein sicheres Urtheil. Nur wo grössere Bauten Anregung und Gelegenheit geben, finden sich noch vereinzelte Spuren.

So zu Freiburg, das Berthold II., seiner Burg Zähringen nahe, im Gebirge gegen die Ebene des schönen Breisgau gewendet, als Marktflecken angelegt und sein Sohn Conrad 1120 durch Privilegien begünstigt hatte. Wer sich als Freier niederlässt, soll hier auch frei und erwerbsfähig sitzen und durch Eigenthum im Werthe einer Mark als Bürger gelten. Die Rechte der Bürger sind von Anfang an weit bemessen. Kein Zoll bedrückt sie im Bereiche der Stadt, und ohne ihr Beistimmen darf kein Ministeriale oder Ritter dort seinen Wohnort nehmen. Den Vogt erwählen sie selber. Der Graf hat nur das Bestätigungsrecht. Die Rechtspflege, ausser dem Gericht des Stadtherrn, üben vierundzwanzig Geschworene, die zugleich unbeerbten Nachlass verwalten und die Polizei handhaben. Von Cöln her scheint nicht dies ganze Stadtrecht, sondern nur das darin enthaltene Privatrecht übertragen zu sein. (C. Hegel, Allgem. Monatsschr. f. Wissensch. u. Lit. Sept. 1854. S. 706—709.)

Aus dem muthmaasslich erblichen Amte der Vierund-

zwanzig entwickelt sich eine Geschlechterherrschaft, welche zu früher Unordnung führt. Schon 1248 versammelt die Bürgerschaft sich auf dem Markt mit der lauten Klage, dass die Stadtbehörde willkürlich ohne Beirath regiere. Den alten Vierundzwanzigen ausschliesslich soll nur die Rechtspflege bleiben, für die Verwaltung wird in gleicher Anzahl noch ein zweiter, von den Bürgern gewählter Rath eingesetzt, der jährlich oder halbjährlich wechselt, und ohne dessen Zustimmung die alten Consules keine bedeutende Angelegenheit ordnen sollen. Ein Ausschuss von Vieren — drei des jüngeren und als Bürgermeister vielleicht einer des älteren Raths — hat die Hauptgeschäfte; vorzugsweise liegt ihm die Verwaltung der Abgaben ob. (Gaupp, Deutsche Stadtr. d. Mittelalt. II. S. 1—38. — Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. I. S. 200—211. II. S. 169.)

Bei so früh gesetzlicher Freiheit in einer des Verkehrs und der Gewerke wegen gegründeten Stadt blüht hier auch früh die Kunst. Die älteren Theile des Münsters, — heut noch ein Stolz der gesammten Umgegend — das noch erhaltene Querschiff mit seinen Facaden und den unteren Stockwerken beider Thürme stammen aus spät romanischer Zeit. Der Umbau des erweiterten Hauptschiffes schliesst sich bereits in gothischem Style an, bis sich endlich jünger noch der mächtige vordere Hauptthurm erhebt, dessen zierlich durchbrochene Spitze — eine der schönsten im ganzen Reich — erst im Anfange unserer Epoche zur Ausführung kommt.

In der Vorhalle dieses Thurms mögen Wandgemälde mit den anmuthigen Statuen gewetteifert haben. Jetzt sind sie bis zur Unkennbarkeit abgeblasst.

Auch im Dom zu Basel, auf dem Hügel mit jähem Absturze nach dem Rhein, haben sich einige Ueberreste erhalten. Der Dom selbst ist romanischen Ursprunges, wie es heisst, aus dem eilften Jahrhundert, doch minder einklangsreich durchgebildet und fortgebaut, als Hauptkirchen in anderen Städten.

Obschon der Name Basel's seit dem vierten Jahrhundert bekannt ist, entfalten sich unter bischöflichem Regiment die Freiheiten der Stadt nur langsam. Friedrich II. hebt den bestehenden Rath ausdrücklich auf, und die Rittergeschlechter, aus denen er neu gebildet wird, sind in sich selber zerspalten, und auf ihre Fehden mehr als auf das Wohl der Gemeinde bedacht. Gegen den Schluss des dreizehnten Jahrhunderts erhalten die fest geordneten Zünfte ihre vertretenden Obermeister ebenfalls aus diesen Geschlechtern. Der Rath wird jedesmal von acht Wählern — Domherren, Patriciern und bisherigen Rathsgliedern — erkoren. Für eine Umbildung giebt erst Kaiser Albrecht's Ermordung Anlass. Der ihm feindliche Bischof verbannt an der Spitze der Zünfte die ritterlichen Anhänger des Kaisers und ersetzt die vier Rathsstellen, die er dem Adel nimmt, durch Mitglieder der Zünfte. (Barthold, ibid. II. S. 168. III. S. 117—118 u. 178.)

Von folgerechter Kunstpflege geben die wenigen Denkmäler kein Zeichen. Was sich in der Crypta des Doms an Wandgemälden erhalten hat, gehört fast nur unserer Epoche an. Es sind an dem vordersten Gewölbe Scenen aus dem Leben Christi; das Opfer der Könige, die Flucht, Geisselung, Kreuzigung und andere. Doch entsinne ich mich ihrer nicht genau genug — für mich ein Erweis geringerer Schönheit — um Burckhardt's Urtheil beizu-

pflichten, der sie in „sehr strengem germanischen Styl“ um 1360 gemalt glaubt. (Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Ausg. I. S. 199.)

In Schwaben trifft Ulm vornehmlich in dieser Epoche ein ähnliches Loos als die flandrischen Städte.

Am Ende des dreizehnten Jahrhunderts schon sind die Innungen nicht nur der Wehrkraft nach unter ihrem Oberzunftmeister vollständig gegliedert, sondern auch in ihrer theilweisen Mitherrschaft sichergestellt. Sechs Zunftmeister scheinen neben sechs Patriciern eine dritte Rathsbank, den Volkshauptmann als Vorstand, besetzt zu halten. (Barthold, ibid. III. S. 119.) Diese Vergünstigung rettet im Anfange des nächsten Jahrhunderts die Selbständigkeit der Stadt, die Kaiser Albrecht gleich den alten Gemeinden der Schweiz in seine Hand bringen möchte, und den Stadtadel in grosser Anzahl auf seiner Seite hat. Der Bürgermeister lässt aber, der Sage zufolge, die Zunftvorsteher zusammenrufen, die patricischen Wortführer heimlich hinrichten, und die Wachsamkeit der Schiffer-Innung hindert weiteren Verrath. Dennoch lassen die Geschlechter von ihrer Vorliebe für Oesterreich auch später nicht. Mit Ausnahme Weniger wirken und kämpfen sie hartnäckig gegen Ludwig den Baier. Der lange Krieg der Könige, der mit Raub, Verwüstung und Brand geführt wird, die immer schärfere Erbitterung der Parteien verlegt den blutigen Streit zuletzt auch in die Strassen und Plätze Ulm's. Kein Vermittlungsversuch des Reichsvogts und Schultheissen hat mehr Erfolg. Der zwistige Adel vereinigt sich zu gemeinsamem Widerstande. Schon aber haben die Zünfte das Uebergewicht, und gehen nur noch

darauf los, die alten Schöffen ganz aus dem Rathe zu verdrängen. Auch dies gelingt nach heftigem Kampf.

In dem kleinen, jetzt wählbaren Rathe sitzen siebenzehn Zunftmeister mit fünfzehn Patriciern; in dem neu eingerichteten grösseren haben die Zünfte dreissig, die Geschlechter zehn Stimmen. Doch als Gegengewicht entscheidet nicht die einfache Mehrheit überhaupt, sondern die Mehrheit aus jeder Klasse.

Diese doppelte Stadtbehörde beschliesst die Gesetze gemeinsam. Die Verwaltung als solche behält der kleine Rath, die Controle steht dem grösseren zu; in beiden hat der Bürgermeister, jährlich der Gewohnheit nach aus den Patriciern gewählt, den Vorsitz.

Der Friede ist damit hergestellt. Wenige Patricier lösen sich aus dem Verbande der Stadt. Den übrigen wird nach wie vor die Ehre erzeigt, auf welche Reichthum, Rang und Charakter Anspruch haben. Sie behalten Titel und eigene Gesellschaftsstube, und gehen nicht in die Zünfte auf. (Jäger, ibid. S. 217—294. — Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. IV. S. 18—22.)

Bessere Tage stehen nun bevor. Die vorangehenden Jahre aber können auf dem zerrissenen Boden die Kunst nicht zur Blüthe treiben. Selbst gebaut wird nichts irgend Bedeutendes. Der Grundstein zum Münster ist noch nicht gelegt, und weder kleinere Kirchen steigen empor, noch Klöster, Rathhaus und prachtreiche Thore.

Dies neue Beispiel scheint darzuthun, dass, wenn die früheste romanische Baukunst und in deren Gefolge Malerei und Sculptur von Städten unabhängig in Stiftern und Klöstern reichlich gedieh, auch die jetzige Fortent-

faltung, wie der frühere Uebergang zum germanischen Styl, vorzugsweise an städtische Bischofssitze oder Städte erzbischöflicher Oberhoheit gebunden bleibt. Die königlichen und fürstlichen sind gerade in dieser Zeit mit ihrer Stellung im Reiche zu vollauf beschäftigt, um sich ohne Beihülfe bischöflichen Ansehens, kirchlicher Geldmacht und jahrhundertlanger Vorschule aus eigener Kraft in Kunstunternehmungen hervorzuthun. Ihr innerer Zwist muss erst geschlichtet, ihre äussere Geltung gesichert sein, ehe sie sich auf dieser Grundlage zu jenen Siegen ermuthigen, welche den schwer errungenen Halt ihres Lebens dann auch in reiner Gestalt zur Anschauung bringen. Der Genuss schöner Form kann nicht dem Kampfe um deren besten Inhalt vorangehen.

Das reichsfreie Augsburg liefert denselben Beweis. Von den Bischöfen wird es minder geplagt; der Handel nach Italien und Schwaben steigt. Kaiser Albrecht hält hier glänzend Hof, schlägt Patricier zu Rittern, und kauft Kleinodien, für welche Augsburger Goldschmiede schon berühmt sind. Die dankbaren Bürger erobern dafür Lauingen und Donauwörth für das Reich. Gleich gastlich geleiten sie König Ludwig, den Herzog Leopold durch plötzlichen Angriff nach Burg Freiberg gedrängt hatte, mit Jubelgeschrei bei Fackelschein Nachts in ihre befestigte Stadt, die sie wacker vertheidigen. Auch um Landfrieden, um Sicherung der Strassen sind sie mit Waffenthaten bereit. Das Geschlechterregiment aber lassen sie noch unangefochten bestehen, und haben, in der Kunst am wenigsten, eine entschiedene Stellung bereits gefunden. (Barthold, ibid. III. S. 149, 223 u. 227.)

Zeigt doch selbst Nürnberg in diesem Zeitraum, was

Kunst betrifft, kaum ein besseres Ergebniss, obschon nicht leicht eine zweite Stadt rascher in äusserem Gedeihen vorwärtsgeht. Sämmtliche Kaiser sind ihr wohlgesinnt. Heinrich VII. spricht ihr noch aus Pisa durch die Urkunde von 1313 gegen den Burggrafen das Geleitsrecht zu, und dehnt ihre Privilegien dahin aus, dass zwischen dem Ableben jedes Kaisers und dem Regierungsantritt des neu erwählten die Stadt Burg und Thurm verwalten, und jeder Burggraf hiefür Sicherheit leisten soll. Im Uebrigen bleibt, der weiteren Ausbildung ungeachtet, der Schultheiss königlich und führt in Gemeinschaft mit einem burggräflichen Beamten schon nach Rudolf's I. Bestimmung den Vorsitz auch in dem Landgericht, in welchem Niemand Urtheile finden soll, als Ritter und geschworene ehrbare Bürger. (Gaupp, Die deutschen Stadtr. d. Mittelalt. I. S. 179—181.) — Wagenseil, De civ. Norimb. p. 293.)

Ludwig der Baier schenkt ebenso die erbetene Handelsfreiheit, die sich für Nürnberg's Verkehr nun schon auf siebenzig Städte ausdehnt, und belehnt in seinem Lieblingssitze die Familie Stromer mit dem Aufsichtsrecht über die Reichswälder ringsumher. Die Einkünfte des Schultheissamtes und der Judensteuer verpfändet er freilich dem Burggrafen, der mit seinen sechshundert Rittern den Sieg bei Mühldorf noch spät am Abend entscheiden half. Der reiche Conrad Gross vom Hauptmarkte aber löste das Amt wieder ein, und erwarb es für sich und die Seinigen.

Die Gewerke vermehren sich in gleichem Maasse. Die Gelb- und Rothgiesser sind in Erfindung und Thätigkeit längst schon anderen Städten voraus. Doch wie

sehr auch der Kaiser die Zünfte bevorzugt, zu politischem Gewicht nehmen sie in Nürnberg noch kaum den Anlauf. Vor Allem ihrem Gewerbe ergeben, rühren und regen sie sich, ausser in der Werkstatt, nur bei Innungsgelagen oder auf Tanzstuben.

Für gelehrtere Kenntnisse war bei St. Sebald eine lateinische Schule in Flor.

Dass Sculptur und Baukunst diesen Fortschritten vereinzelt nachfolgen, bekunden die älteren Theile des Rathhauses und der zierliche Sebalder Pfarrhof. Ausser der Spitalkirche jedoch, die Conrad Gross gründet, fällt kein weiterer Neubau in diese Zeit. (v. Rettberg, Nürnberg. Kunstl. S. 17—26.) Die Malerei scheint noch mehr zu feiern. Unter so vielen ist auch nicht ein Werk erweislich aus dieser Epoche.

In der Umgegend kenne ich nur die Wandgemälde in der Kapelle des ehemaligen Stadtschlosses und jetzigen Rentamtes zu Forchheim, einer jener Vesten, die schon Carl der Grosse des Grenzhandels wegen bauen und von Grafen beaufsichtigen liess. (Barthold, ibid. I. S. 65 u. 66. — Kunstbl. 1832. Nr. 27. — Waagen, Künstl. u. Kunstw. in Deutschl. I. S. 146—148.)

Ob diese Ueberreste aber einem nürnberger oder bamberger Meister angehören, oder nach Würzburg deuten, wo sich ein Maler Arnold Ruhm erwarb, bleibt noch ganz unentschieden. (Mone's Anzeigen. II. S. 315. — Mitth. aus d. Pfalz. Handschr. in Carlsruhe. Nr. 455. Bl. 182. a. — Passavant, Kunstbl. 1841. Nr. 88.) Will sie Waagen doch ausserdem, statt in die jetzige Epoche, spätestens gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts verlegen.

In der Fensterbrüstung nach Norden sitzt, ein Dritttheil lebensgross, Christus als Weltrichter mit ausgebreiteten Armen in engem blauem Gewande und rothbräunlichem Mantel; rechts kniet die liebliche Maria, links der Täufer; darüber schweben zwei blasende Engel und vier andere mit den Marterwerkzeugen; zusammt in Form und Stellung ohne Strenge und Härte, im Ausdruck ohne Andacht, doch nicht ohne Lebendigkeit.

Zu Seiten des Fensters folgen auf rothgemustertem Grunde je sechs sitzende Apostel, symmetrisch geordnet; alle seitwärts emporblickend, jeder sein Emblem in der Rechten.

Weiterhin auf der linken Wand schliesst sich als Hauptbild in fast lebensgrossen Figuren — gleichfalls auf rothem Teppichgrunde — die Verkündigung an. Maria, länglichen Gesichts mit nah aneinandergerückten Augen, sitzt in blauem Kleide lesend am Pult; der Engel, lebendig und freundlich, in hellrothem Rock und grünem trefflich geworfenem Mantel, ist eben in gelungener Stellung niedergekniet.

Gegenüber, muthmaasslich von anderer Hand, zu Seiten eines kleineren Fensters, lassen sich drei lebensgrosse hagere Figuren auf hellgrünem grossblumigen Grunde als Propheten bezeichnen. Ein vierter ist abgeblättert.

Den Schluss auf der langen westlichen Wand macht die Anbetung der Könige, vielleicht von einem gleichzeitigen dritten Meister. Die Jungfrau sitzt in violettnem Gewande auf einem grünlichen Throne; von ihr abgesondert Joseph in gelbem Rocke und lilafarbigem Ueberwurf. Der greise König mit grosser Habichtsnase und spitz vorgeschobenem Kinn kniet in grünem Mantel zu ihren Füs-

sen. Die beiden jüngeren, der eine in Violett und Blau gekleidet, der andere in Hellblau, stehen mehr zur Seite.

Für eine frühere Entstehungszeit überzeugen mich Waagen's Gründe nicht. Es lassen sich gleich trifftige entgegenstellen. Das Beiwerk zeigt allerdings keine Spur gothischen Baustyls; die Hände sind gross, die Finger ohne Gelenke. Aber Rundbogen und ungegliederte Hände kommen auch sonst noch in dieser Epoche vor, und geblümten Farbengrund statt des Goldes habe ich selbst bei Wandgemälden aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts getroffen. In gleicher Art zeigt der einfache Faltenwurf keine stärkere Wirkung altchristlicher Vorbilder als die besseren Werke etwa des Meister Wilhelm. Lässt sich nun zwar die tiefere Modellirung der Köpfe mit ihren feineren Uebergängen dem Restaurator beilegen, so ist die gesammte Charakteristik doch für das dreizehnte Jahrhundert allzuweit vorgeschritten. Die Maria im Weltgericht ähnelt sogar der Jungfrau der Kreuzigung in dem Tucher'schen Hochaltar der Marienkirche zu Nürnberg in einem Grade, dass beide Werke nicht füglich über ein halbes Jahrhundert von einander abstehen können.

III. Kapitel.

1350—1400.

In Carl IV. besteigt ein Kaiser den deutschen Thron, der in Vergleich mit Heinrich VII. und Ludwig von Baiern zum erstenmal schlagend kundgiebt, wie weit die grossherzigen Tage des ersten und zweiten Friedrich dahinter liegen. Allzu früh schon am französischen Hofe und mit Johann in Italien lernte er die Staatskunst der neuen Zeit; die gewandte Schlauheit und scharfe Berechnung des eigenen Vortheils, Prachtliebe, Begier nach Ländern und Geld und weites Gewissen. So kann er Manches erreichen, Vieles durchführen, aber die Treue der Fürsten, die Anhänglichkeit der Städte und Ritterschaft nicht erhöhen.

Der gleich anfangs bestrittenen Krone wurde er nur nach langer Bemühung gewiss. Die Städte fürchteten für ihre schwer errungene Freiheit, und das bairische Haus spähte nach Gegenkaisern, so lange es ging. Doch nur der tapfere Graf Günther von Schwarzburg, gestützt auf Reichthum an Ruhm und Gütern, nahm die Wahl endlich an, die Eduard III. und der kränkliche Markgraf von

Meissen ausgeschlagen. Wie bald jedoch muss er in dem Kampfe zwischen Redlichkeit und bestechender Ueberredung weichen. Er starb schon 1349 an Gift, oder der Pest, wie Andere glauben.

Denn zu der sonstigen Noth verheert von Italien aus auch dieses wüste Unheil Deutschland bis an die Küsten der Nord- und Ostsee. Neun lange und schwere Jahre wüthet die Seuche in Klöstern, Schlössern, Dörfern und Städten. Ueber hunderttausend Barfüsser-Mönche rafft sie schonungslos hin. Mehr noch fast leiden die engbevölkerten grossen Orte. In Lübeck sterben neuntausend Bürger, sechszehntausend in Erfurt, siebentausend in Bremen. Und als wäre mit der Natur auch das Menschenauge umflort, wirft der Wahnsinn des Volks die Schuld auf die gehassten Juden. Sie sollen die Brunnen und Quellen vergiftet haben. Habsucht und Mordbegier schärfen die Anklage. Nur hier und da thut ein weiseres Stadtregiment der Verfolgung und fast immer vergebens Einhalt. Hat doch selbst für Abwehr der grauenvollen Geissel der Aberglaube kein anderes Mittel, als die Geissel, die den eigenen Leib zerfleischt, gespenstige Aufzüge und dumpfen eintönigen Grabgesang.

Doch auch dieser finstere Geist zog vorüber, und wer noch lebte, athmete zwiefach wieder zu Genuss und gesunderen Kämpfen auf.

Carl gleichfalls war 1354 bereits über die Alpen, zur Krönung in Mailand und Rom, gegangen. Auch er macht — der Form, nicht der Heldenschaft wegen — den Römerzug. Die Kronen bringt er glücklich zurück, und Goldes die Fülle, doch nur als Preis, dass er Toskana meidet, und die Visconti das obere Italien beherrschen

lässt. Der Schein selbst der alten Oberhoheit ist vernichtet.

Besser verfährt er nach schneller Heimkehr mit Deutschland. Die goldene Bulle, auf zweien Reichstagen zu Nürnberg und Metz berathen, soll verfassungsmässig die Reichsverhältnisse ordnen. Je höhere Macht sie aber den Kurfürsten giebt, je mehr schwächt sie des Kaisers Ansehen, und stachelt dadurch die anderen Fürsten, in Landeshoheit den grösseren nachzugehen.

Dem Reich als Ganzen widmet Carl überhaupt seine Thätigkeit ungern und seltener. Er zieht es vor, sich durch Veräusserung der letzten Rechte für seinen Theil leidliche Ruhe zu schaffen, und auf eigenes Ländergebiet bedacht zu sein. Derartige Pläne führt er besser als seine Vorgänger durch. Von dem schwachen Otto von Brandenburg erzwingt er die Mark; die schlesischen Fürsten macht er lehnsabhängig von Böhmen, und wird allmälig im Osten des Reichs der mächtigste Landesfürst.

Was half das Alles. Sein ältester Sohn Wenzislaus, der ihm 1378 folgt, wird in Böhmen ein schlechter König, im Reich nur ein Kaiser dem Namen nach.

Sein ebenso wilder als träger Sinn, in der Leidenschaft grausam, in der Ruhe wollüstig, bringt trotz besserer Gaben nach kurzer Frist schon die Prager Bürger, den Erzbischof, die Barone wider ihn auf. Sein eigener Bruder Sigismund und sein Vetter Jobst setzen ihn gefangen, und die Reichsstände müssen sich drein legen, um ihr Oberhaupt zu befreien. Da versucht er es denn wohl ein- und das andere Mal einzugreifen. Doch was längst gesäet war reifte zu voller Erndte. Die Stände des Reichs gerathen in unentwirrbaren Hader.

Die kleineren Fürsten und Grafen, durch Erbtheilung, Hofhalt und Fehden zumeist verarmt, sehen auf die Städte mit Neid und Feindschaft. Ihrer Vorfahren Gunst hat hier die Hörigen frei gemacht, doch sich aus dankbar Beherrschten nur undankbare Herrscher erzogen. Was einst dem hohen Adel allein gehörte, ruht jetzt als Quell des Reichthums in niedriger Hand! Erklärlicher noch ist der Hass der Ritter. Ihre Burgen sind nur geschleift, weil sie, Tagdiebe und Räuber zu gleicher Zeit, den Krämern nehmen, was ehemaligen Knechten doch kaum gebührt, und die Anmaassung strafen, die Glück, Arbeit und Einsicht höher hält, als adeliges Ansehen und freche Faust! Es gilt einen Kampf auf Leben und Tod. Wie stark Verbindung mache, hatten der rheinische Bund, die Hansa, die Eidgenossenschaft deutlich erwiesen. Neue Bündnisse gegen Grafen und Ritter sind jetzt das Rettungsmittel in jeder Noth. Doch auch die Ritterschaft schliesst sich zusammen. Die Städte sind nicht ihr schlimmster Feind. Erheben die Grafen zu mächtig das Haupt, bedarf auch der Adel der wehrhaften Bürger. Wehrt dieser sich kräftiger, bedürfen die Fürsten die gleiche Hülfe. So befreunden sich kreuzweise die früheren Gegner, um sich, wenn das Glück sich dreht, wieder hartnäckiger in den Haaren zu liegen. Das Zerreissen und Knüpfen solcher Fäden füllt in Lärm und Krieg, Schädigung, Verwüstung und neuem Glanz den besten Theil dieser Tage aus.

Der Greiner, die Martinsvögel und andere Banden halten die schwäbischen, die Bischöfe von Würzburg und Bamberg, die fränkischen Ritter die fränkischen Städte weidlich in Athem. Der Kampf wird durchgreifend

und allgemein. Zuletzt treten Franken, Schwaben und die Schweizer Gemeinden in einen umfassenden Bund, dessen Stärke selbst den Oesterreicher Leopold für seine Habsburger Erblande erzittern macht. Listig sprengt er die Einigung und wirft sich mit der stolzesten Blüthe der Ritterschaft ungetheilt auf die Waldstädte. Aber Stahlrüstung, Lanze und Wappenschild sind kein Schutz mehr vor Bürger- und Bauern-Muth, und die Tapfersten seiner viertausend Edlen werden bei Sempach ruhmlos erschlagen. Doch auch die Städte sind nur ein Reichsstand, und wollen dennoch die Herrschaft für sich allein. Ein Hass, der das Recht bis zum Unrecht ausschöpft, erficht nicht letzlich den ganzen Sieg. Das Glück der Schweizer in ihren Bergen schnellt in der Ebene die Wagschale wiederum empor. In Schwaben erliegt das Heer der Städte bei Döffingen, der Pfälzer Kurfürst siegt gegen den rheinischen Bund, und auch der fränkische zieht den Kürzeren. So müssen die Städte sich die Auflösung ihrer Bündnisse durch die Fürstenversammlung zu Eger gefallen lassen, und stellen sie erst bei neuer Gewaltthat des Adels her.

Diese äusseren Kämpfe begleitet bald hier, bald dort die innere alte Fehde. Wo die Zünfte noch ohne Uebermacht oder Mitherrschaft sind, wird während des Krieges gegen Grafen und Ritter die Alleinregierung des Patriciats unertragbar. Je länger die Geduld, desto schärfer die Forderung und heftiger der Ausbruch. Die Rechte, die sie vertheidigen helfen mit Gut und Blut, wollen die Zünfte theilen, oder zum Hass gereizt den Geschlechtern entreissen. Die Ruhe kehrt nirgend zurück, ehe nicht auch Gewerksleute im Rathssaal sitzen und zu Bürgermeistern

erwählbar sind, oder doch als grösserer Rath der Verwaltung zur Seite stehen. In einigen Städten verlieren die Geschlechter jedes Vorrecht.

Gemeinhin bleibt dem engeren Rathe das Regiment; der äussere beaufsichtigt und wird zur entscheidenden Mitberathung hinzugezogen.

Wie tief aber das alte Ansehen des Stadtadels gewurzelt ist, seiner Niederlage folgt in Deutschland nicht, wie in Italien, die baldige Wiedererhebung neuer Dynasten, die ihre rechtlose Gewalt je nach Charakter wohl oder übel verwenden. Der bald geschlichtete deutsche Streit führt eine festere Gliederung herbei, deren Bau die Grundlage dauernden Wohlergehens und eines um so haltbareren inneren Friedens wird, je schonender die Verfassungen die Rechte des Patriciats mit der neuen Befugniss der Zünfte versöhnen. Ueberhaupt sind die Aufstände kein nur sinnloses Drohen und tobendes Dreinschlagen roher Arme. Ihr Sieg liefert den offenen Beweis, das Gewerk sei nunmehr in Bildung und Wohlstand auf gleicher Höhe als die Geschlechter, denen der Raubadel draussen denn auch von jetzt ab gern die Ritterbürtigkeit abspricht.

Erst auf diesem Zeitboden langt endlich die Malerei bei dem nächsten Ziele an, das ihr die bisherige Entwickelung stellt. Ob in geistlicher Stadt, ob in weltlicher, wird nicht gleichgültig, doch minder erheblich. Das halbe Losreissen von überliefertem Styl bedarf noch als anderer Hälfte der Ueberlieferung möglichst an Ort und Stelle. Jetzt ist die Lösung bereits vollbracht. Wie die Städte andere geworden durch und durch seit den Hohenstaufen, verändert sich auch die Kunst, die aus ih-

nen, statt aus der Kirche und deren Kirchen hervorgeht. Ihr wird zum erstenmal das Individuum selber, durch das sie versinnlicht, zur Hauptsache. Statt nur ehrfurchtsvoll die Inhaltsfülle des Glaubens in Formen hervorzuheben, deren Typus sich aus der Zeitumgebung wenig belebt, macht sie das Menschenherz, soweit es sich ihr erschliesst, zu dem individuellen Ausdruck, und Gesichts- und Körperformen, soweit sie beide hat anschauen lernen, zu der offenen Geberde solcher Beseelung. Diese Achtsamkeit blieb den Tagen versagt, in welchen das einige Reich noch in gleichem Zuge gegen den Orient aufstand, das eine Ritterthum unter gleicher Regel zu gemeinsamen Thaten auszog, die eine Kirche die Welt beherrschte, und alles Besondere und Einzelne nur wellenartig mitfluthete in dem grossen Meere desselben Lebens.

Jene weiten Kreise sind jetzt zerstückt, und statt im Ganzen nur einzeln erstarkt. Die Individuen werden noch gross, doch in kleinerem Umfange, und vor Allem das dem Maler nächste Gebiet giebt in dem Stande gerade, der sich im Particulärsten bewegt, Gelegenheit und Anstoss, statt der gleichen Grundlage, die sich dem Blicke entzieht, das Individuelle zu fassen, das sich dem Auge aufdrängt.

Noch aber handelt es sich keineswegs um das tiefere Herausschauen eines Innern, das zum Gefühl der Läuterung einer ausdrücklichen Umkehr bedarf. Individuen im Gegentheil sollen sich aufthun, je weniger fest in energischer Eigenheit, um so genügender zu dem vollen Ausdruck unmittelbarer Gemässheit und unbefangener Zufriedenheit. (S. 66—68.)

Auch dieser Sinnesart sind die Lebenszustände zum

erstenmal günstig. Das Bedürfniss freien Bürgerthums ist ihr Quell, ein frohes Gelingen ihr nahes Ergebniss. Die deutsche ursprüngliche Freiheit hat innerhalb des städtischen Weichbildes wenigstens die hemmenden Schranken endlich besiegt, welche als erbliches Grafenamt, weltliche Prälatenrechte, Lehnsadel, Abhängigkeit und Privilegien jeder Art in den Vorgrund getreten waren. Dieser Sieg ist die Genugthuung für langes Mühen und schweren Kampf. Jede Herstellung aber — die erste am leichtesten — führt zu streitloser Befriedigung zurück und zu neuer Unschuld durchsichtigen Glücks.

Wie dieser Grundzug für alle Missstände entschädigen muss, empfinden und sehen die jetzigen Meister auch ihn vor Allem und ihn allein, und übertragen ihn unter den sonstigen Schicksalsschlägen auf den Ausdruck dessen, was immerdar Frieden giebt. Für innerlich spröderes Gemüth, für absperrende Eigenthümlichkeit fehlen ihnen Beobachtungsgabe und Darstellungsmittel. Von sorgsamer Treue stehen sie noch weit entfernt. Selbst die richtigen Verhältnisse für Gesicht, Hände, Füsse, die Naturwahrheit für individuellere Geberde und Stellung sind weder gefunden noch verlangt. Die Sorglosigkeit oberflächlicher Kenntniss zeichnet die vorzüglichsten Meister aus. Und doch kommt ihnen selbst das zu Gute, was Anstoss bei Späteren erregen müsste. Genauere Nachbildung würde weiter führen, als dienlich wäre. Die liebliche Unbefangenheit will Formen, lebendig genug, um zutraulich anzulocken, aber nicht Menschen gewohnter Nähe. Sie athmet phantasievoll und frei zugleich in reinerem Aether, als wir daheim in der Täglichkeit.

Auf grössere Wandgemälde wenden die jetzigen Mei-

ster ihren Fleiss seltener. Das Malen der Seele und Seligkeit verschmäht kolossale Gestalten in weiten Räumen. Es stärkt den Trieb, kleinere Tafeln unabhängig geltend zu machen. Baukunst und Malerei gehen nicht mehr Hand in Hand.

Dieser Umtausch lässt auch auf veränderte Technik schliessen. Man hält sie gemeinhin für gleichartig mit der italienischen Temperamalerei, welche bis Ende des fünfzehnten Jahrhunderts noch die Farben mit dünnem Eigelb bindet. Fast beim Auftrag schon trocknend, beugt diese Mischung dem Nachdunkeln vor und verhilft zur Klarheit. Theils aber fordert sie gründliches Untermalen, theils jenes strenge, mühsame Schraffiren, das der beim Anlegen eilenden Hand für die bestimmtere Ausführung um so mehr Ruhe und Sorgfalt gebietet. Schatten besonders werden strichelnd vertieft, und die Lichter zu jenem weisslichen Schimmer gehöht, der leicht etwas Saftloses beibehält.

Für die feste Form und vorstrebende Charakteristik, für welche Giotto den Anstoss giebt, eignet sich diese Behandlung auf's Trefflichste. Die Deutschen unserer Stufe bedürfen für ihren körperloseren Seelenglanz ein Bindemittel, das weiches Vertreiben und Schmelzen befördert.

Dass die Deutschen nach italienischer Weise in Tempera gemalt, ist zu bezweifeln. Behandlung und Wirkung sind anderer Art. Schraffiren und Stricheln kommen nicht vor. Fluss und Zusammenhang sind das Hauptziel. Den letzten Entscheid kann nur der Chemiker geben. Der Augenschein macht eine Bindung glaublich, dem

Leinöl näher als Leim und Eigelb. (Passavant, Kunstbl. Nr. 88. S. 366.)

Der neue Drang, in jeder Gestalt deren individuell inneres Empfinden herauszuheben, verlangt nun auch von dem Künstler selbst den Stempel individuellerer Auffassung. Vor Allem sind von jetzt ab mindestens provincielle Unterschiede theils in der Darstellung überhaupt ersichtlicher, theils im Typus der Charaktere und Ausdrucksweise. Ausserdem steigt die Zahl der erhaltenen Werke. Wie viele für Namen und Zeitpunkt noch zweifelhaft bleiben, im Ganzen ist doch die erste Möglichkeit sicherer Geschichte da. Manches steht fest und das Uebrige lässt sich anschaulich einreihen.

Die nächste Hauptgruppe ist weniger an Stamm, Nation und von Innen entwickelte Regsamkeit, als an die Kunstliebe eines Fürsten geknüpft.

Böhmen, zur Zeit der Römer von den Marcomannen bewohnt — deren Ruhm und Mannheit schon Tacitus preist, und ihren Wohnsitz zur Stirn gleichsam Deutschlands rechnet — Böhmen erhielt slawische Verfassung und Sitte im sechsten Jahrhundert durch Einwanderung der Czechen. Die rohen Machthaber, voll Hinterlist und Gewaltthat, lassen unter stetem Kampf gegen die Nachbarvölker eine feste Gliederung noch nicht zu. Früh jedoch drängen sich deutsche Elemente von Neuem ein. Heinrich I. und nach ihm Otto der Grosse unterwerfen Böhmen der Oberhoheit des Reichs. Zu Prag wird 967 das erste Bisthum errichtet. Deutsche Aebte, Bischöfe und Priester verbreiten das Christenthum weiter, und in ihrem Gefolge betreten auch Handwerker das Land. Doch erst seit Heinrich V. wird ihr Einfluss sichtbarer. Die Deutschen erhalten in Prag eine eigene Vorstadt mit dem Recht, nach Heimathsgesetzen zu leben. Herzog Sobieslav II. bestätigt ausdrücklich dieses reichhaltige Privilegium. Jeder Deutsche wohnte als freier Mann, und durfte als Hauseigenthümer oder nach gestellter Bürg-

schaft niemals verhaftet werden. Die Wahl ihrer Pfarrer und Richter stand den Deutschen nicht minder frei. Zum Waffendienst waren sie nur für die Stadt verpflichtet, die wenn der Fürst auszog, gleichfalls unter ihrer Obhut blieb. Selbst höhere Staatsämter gelangen in ihre Hände.

Zur hohenstaufischen Zeit erhalten die böhmischen Fürsten die Königswürde. Dem Adel gebühren die wichtigsten Vorrechte, der höheren Geistlichkeit dagegen fehlt die weltliche Hoheit in ihrem Landbesitz, die nun der König ausübt. Die Gerichtsbarkeit über Freie und Hörige handhaben Kastellane und Unterbeamte ohne Schöffen, Streitigkeiten des Adels schlichten andere Richter.

Die verbrieften Rechte der Deutschen bekräftigen die nächsten Könige nicht nur; sie befreien die Höfe und Strassen noch in erweitertem Maasse. Wenzel's Sohn Ottokar II. vornehmlich befördert in Böhmen und Mähren die Freiheit der Städte, deren Zahl sich dort merklich vergrössert.

Je mehr sie sich ausbilden, gedeiht durch Fürsten und Bischöfe die Baukunst mit allem Ausschmuck von Geräth und Bildwerken.

Von frühen Malereien beschreibt E. Förster das schon von Fiorillo erwähnte Passionale auf der Universitäts-Bibliothek zu Prag, das der Canonicus Beness geschrieben und Bruder Colda der Prinzessin Kunigunde, Aebtissin von St. Georg, gewidmet hat. Eine reiche Folge von Miniaturen, theils allegorisch im Sinne der Zeit, theils in Darstellungen aus Christi Leben voll naiver Züge, behandelt das Verhältniss des Heilands zur Kirche nicht ohne Verständniss der Form, und in den Gewändern mit Anlage zu edlem Styl. (Fiorillo, Gesch. d. z. Künste in

Deutschl. I. S. 131. — E. Förster, Gesch. d. deutschen Kunst. I. S. 188 u. 189.)

Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts erlischt der wendisch-böhmische Königsstamm, und giebt, nach kurzer Zwischenherrschaft Rudolf's von Oesterreich und Heinrich's von Kärnthen, dem Luxemburgischen Hause Raum; zunächst unter König Johann, darauf unter Carl IV.

Carl's Vorliebe schenkt Böhmen eine kurze Epoche von Glanz und Ruhm. Dort ist er ganz anders als für Deutschland thätig in Sicherung der Städte und Handelsstrassen, in Gesetzgebung und persönlichem Richteramt. Er züchtigt die Räuber und bricht ihre Burgen. Die Kirche begünstigt er durch reiche Pfründen, und stiftet, ein Förderer der Wissenschaft, zu Prag die Erstlings-Universität im deutschen Reich, damit seine Böhmen ihren Hunger nach Kenntniss nicht brauchten durch Betteln im Auslande zu stillen. Auch den Künsten ist er ein eifriger Freund. Metallgiesser, Goldschmiede zieht er nach Prag, und beschäftigt neben deutschen und heimischen italienische Meister; ja zur Fertigung von Teppichen und Tüchern verschreibt er selbst persische Arbeiter. (Fiorillo, I. S. 133.)

Als Hauptlokal für die Benutzung dieser Künstler und Handwerker ward der Bau seiner Veste Carlstein unweit Prag 1357 vollendet. Hier sollten die Reichskleinodien, Reliquien und Schätze gesichert sein; hier wollte er selber klösterlich Andacht und Ruhe finden. Die meiste Pracht liess er auf die Kreuzkapelle des fünf Stock hohen grossen Thurmes verwenden. Weit herauf sind die Wände mit Edelsteinen besetzt, darüber mit Brustbildern von Fürsten und Heiligen; die Fensternischen zieren Sce-

nen des neuen Testaments: der englische Gruss, die Heimsuchung, das Opfer der Könige, die Kreuzigung, und von dem blauen Gewölbe schimmern, stark vergoldet, Sonne Mond und Gestirne nieder.

Die Marienkirche desselben Schlosses wird an Wandgemälden nicht minder reich. Ein Theil zeigt Gegenstände der Apocalypse, ein zweiter Carl mit seinen Söhnen, an Wenzel das Kreuz und den Ring an Sigismund reichend; zuletzt den Kaiser allein im Gebet.

Ausserdem sind noch die Treppenstiege des grossen Thurms und mehrfache Burgräume mit Geschichten böhmischer Heiliger, mit Engelsfiguren und sonstigen Gestalten — jetzt kaum erkennbar — ausgemalt. (v. Schlegel, Deutsch. Mus. II. S. 357. — Hirt, Kunstbetrachtungen auf einer Reise über Wittenb. etc. 1830. S. 177—179. — Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Aufl. I. S. 218 bis 225. — Passavant, Kunstbl. 1841. Nr. 87.)

Aus diesen und gleichzeitigen Malereien in Prag und der Umgegend erhellt mit Gewissheit nur, dass ein vorwaltender Einfluss italienischer Kunst durch Thomas von Mutina (Modena) etwa, nicht stattfand. Eine schon frühere Ausbildung czechischer Meister dagegen bleibt wahrscheinlich.

Nach v. Murr's Auszügen aus dem ältesten Wandelbüchlein geschieht bereits bei dem Jahr 1310 eines „Cunzel Bohemus frater Nicolai pictoris“ Erwähnung. Passavant folgert daraus, Cunzel der Böhme, was man bisher nicht beachtet, sei der Bruder des Nicolaus Wurmser aus Strassburg gewesen. Die Bezeichnung Kunze's als „Böhme“ würde dann aber voraussetzen, dass beider Vater schon vor Cunzel's Geburt oder in dessen früher

Jugend, vor 1300 bereits, nach Prag gezogen, Nicolaus aber in Deutschland geblieben und erst später vielleicht dem Rufe dorthin gefolgt sei. Nach einem anderen Document jedoch giebt Carl dem Meister „Nicolao, dicto Wurmser de Argentina pictori suo" erst um 1359 das Privilegium, quod ipse possit disponere, legare etc. Fällt nun das Ausmalen der Kapelle und Kirche zu Carlstein, und die Theilnahme Cunzel's und Nicolaus' daran noch wahrscheinlich später, so widerspricht es augenfällig jeder sonstigen Entwickelung, dass Meister, berühmt bereits seit einem halben Jahrhundert, sich in höchstem Alter noch ganz sollten in den Styl einer veränderten Epoche gefunden haben, ja dass sie für Böhmen vielleicht sollten Miterfinder desselben sein. Entweder ist v. Murr's Notiz ungenau, oder jene Brüder waren in der That Beide Böhmen, und ohne Familienzusammenhang mit dem deutschen späteren Nicolaus Wurmser.

Sicherer lässt sich unabhängig hiervon durch vorhandene Gemälde böhmischer Meister zu Carlstein selbst und deren ausgebildeten Typus auf heimische Vorstufen schliessen. Ihre Physiognomieen sind weniger lieblich und rund als die der Deutschen, die Gestalten nicht würdelos, doch meist gedrungener, breit und von grossen Füssen. Die Grazie der Seele, die schlankere Zierlichkeit, in der sich die cölnisch-westphälische Schule hervorthut, die festere der Nürnberger in Form und Farbe gehen den Böhmen ab.

Neben ihnen hatten jedoch, in dieser Epoche ohne Zweifel, auch deutsche Meister zu Prag ihren Aufenthalt. Das Protokollbuch der Malerzunft mit der Satzung der Brüderschaft von 1348, die König Wenzel 1380 be-

stätigte, würde sonst wohl nicht in deutscher Sprache abgefasst sein, und eine böhmische Uebersetzung erst 1430 nöthig machen. (Fiorillo, I. S. 128 u. 129.)

Inwieweit sich aber das slawische Element, seiner bewahrten Nationalität ungeachtet, von deutscher Kunstart befruchten liess, ist kaum durch eine schärfere Untersuchung, als sie mir offenstand, zu entscheiden. Dem Kaiser selber, scheint es, kam es auf eine bestimmte Schule und Richtung nicht an. Italiener, Böhme, Deutscher, jeder bewegte sich, letztere vielleicht am ehesten in Wechselwirkung, nach selbständiger Gewohnheit und Gabe.

Unter den böhmischen Meistern ist Theodorich von Prag der berühmteste. Mehrfache Nachrichten stellen seine Thätigkeit zwischen 1348 — 1367 so ziemlich fest. In ersterem Jahre trat er in die Genossenschaft, zu der auch Bildhauer, Goldschläger und Glaser gehörten. Er kann deshalb füglich um 1325 geboren und 1380 gestorben sein. Bei dem Kaiser stand er in hohen Ehren. Als Lohn für die kunstreichen Arbeiten zu Carlstein und für die Beständigkeit seiner Treue befreite ein Gnadenbrief 1367 seinen nahegelegenen Hof Morzina von allen Abgaben, mit Ausnahme von jährlich dreissig Pfund Wachs, die der Kreuzkirche zu liefern blieben.

Doch scheinen nicht sämmtliche Gemälde dieser Kirche, die man ihm beilegt, von seiner vielgepriesenen Hand. Ein Theil der einhundertzweiundzwanzig Brustbilder von Heiligen und Fürsten, welche ich bei Gelegenheit ihrer Herstellung vor längerer Zeit in Prag näher gesehen, würde wenig zu Gunsten des Meisters sprechen. Die Weiche der Formen hat etwas Verblasenes; der Mangel an Muskeln geht bis zur Gedunsenheit; die rundlichen

dicken Nasen, der volle und grosse Mund bleiben plump und die graublauen Augen ausdruckslos. Specieller charakterisirende Formen verlieren sich leicht in Uebertreibung.

Ein bei weitem besseres Zeugniss legen die beiden überlebensgrossen Kirchenväter im Belvedere zu Wien ab. (Stockw. II. Zimmer 1. Nr. 37 u. 43.)

Der Eine mit der Bischofsmütze, in hellrothem Mantel von beinahe flauem Faltenwurf, schreibt an einem graugrünlichen Steinpult, in der Rechten ein Blatt des Buchs, in der Linken die Feder, die er nachsinnend unwillkürlich zum Munde führt. Beide Hände sind weder in Zeichnung noch in Modellirung ungeschickt. Das fleischigte grosse Gesicht, die breite Nase, die nicht starren Augen, der geschlossene Mund deuten wie der zart röthliche Fleischton mit seinen blaugrauen Schatten auf vorschreitende Beobachtung ohne Vorbilder deutscher Form und Farbe.

Dasselbe gilt für den zweiten Kirchenvater, der in grüngelblichem Rock dem Beschauer dreiviertel zugekehrt, die Feder noch in der Rechten, eben Geschriebenes aufmerksam in einem rothen Buche überliest.

Die Klarheit und harmonische Kraft beweisen keinen unbedeutenden Meister. Nur der Formensinn erhebt sich nicht zu der Höhe gleichzeitiger Deutscher. Doch soll sich ein anderes Werk in der ständischen Gallerie zu Prag in den jugendlichen Köpfen mehr schon der Anmuth nähern. Es stellt zweigetheilt oben zwischen je einem Heiligen den Kaiser knieend mit seinem Sohn Wenzel in Verehrung der Jungfrau dar; unten den Prager Erzbischof

Oczko mit vier böhmischen Heiligen. (Kugler, Gesch. d. Mal. 2te Aufl. I. S. 220.)

Plumpere Formen wiederum hat ein grosses Altarwerk, das ein Prager Bürger, Reinhart, nachdem er sich zu Mühlhausen am Neckar, nahe bei Cannstadt, angesiedelt, zu Prag malen, doch in der Mühlhauser St. Veitskirche als Familienstiftung aufrichten liess; aller Wahrscheinlichkeit nach im letzten Drittheil des vierzehnten Jahrhunderts. (Grüneisen, Kunstbl. 1840. Nr. 96. S. 404.)

Das Mittelbild, etwa drei Fuss breit und sieben hoch, stellt den H. Wenzel in rothbraunem Waffenrock, Silberrüstung und Krone dar, die Standarte in der Rechten, die Linke in die Seite gestemmt. Im Ganzen würdig, nur mit übergrossen und breiten Füssen. Der Kopf, soweit er kenntlich geblieben, trägt regelmässigere Züge, in ernstem betrüblichem Ausdruck.

Auf den Flügeln steht links der H. Sigismund mit grünem, gegen das Licht hin gelblichem Kleide in geschwungener Stellung; rechts in hellrothem Rock, spärlich doch weich gefaltet, der H. Veit, gerade aufrecht, die kurzen Arme dicht am Leibe, breitschultrig mit grossem dickwangigem Kopf, runder Stirn, hackiger Nase und sehr kleinem Kinn, die freundlichen Augen im Ausdruck gutmüthiger Beschränktheit geöffnet. Allen dreien Köpfen geht in ihrem gelbröthlichen Fleischton nicht die Lebendigkeit ab, sie erscheint nur lebensgröber als in den Carlsteiner Bildern.

Denselben Charakter und Werth behalten die zweigetheilten Aussenseiten.

Die Mitteltafel enthält auf rothem Grunde oben die

Krönung der Jungfrau: Maria sinnender und hagerer, in grünem Gewande, Christus in rothem freundlicher, doch von roherer Form; unten die Verkündigung.

Auf dem rechten Flügel kniet Ritter Reinhart als Stifter. Sein Kopf — leider beschädigt — bezweckt individuellere Züge. Ueber ihm lehnt sich Christus mit Geissel und Ruthe an den Marterpfahl, bis zum Knie sehr lang, dann mit kurzen Schenkeln, die Finger gespreizt, das Haupt geneigt, betrübt doch ernst.

Links hängt der magere Heiland mit missfällig grossen Füssen am Kreuz zwischen Johannes und der Mutter, die mit dem hellblauen um den Arm geschlagenen Mantel die Thränen trocknet.

Dass Theodorich auch diese Tafeln gemalt bleibt unbeglaubigt. Nationalere Gesichtszüge, und bei sorgsamer Technik eine wenn auch wenig gelungene Richtung auf Naturbeobachtung lassen einen anderen Meister der Schule vermuthen.

Einem Dritten wieder mag das überlebensgrosse Brustbild Maria's mit dem Kinde in der jetzigen Sammlung des Klosters Strahow zukommen. Burckhardt rühmt darin das Streben nach grossartiger Lieblichkeit und energischer Behandlung.

Ueber die unteren Wandgemälde in der Kapelle des H. Wenzel auf dem Hradschin verbietet die deckende Tünche ein gültiges Urtheil. — Das bedeutendste Bild der gesammten Schule soll die Veste Wissehrad bewahren. Jede nähere Angabe aber fehlt.

Schlimmer in Bezug auf Gewissheit steht es mit dem Lebenslauf und den Arbeiten des Nicolaus Wurmser

aus Strassburg. Urkundlich fest ist nur die Gunst des Kaisers. Doch wird als Grund der Vorrechte, die er ihm 1359 zutheilt, ausdrücklich angeführt: ut diligenciori studio pingat loca et castra, woraus sich zugleich wohl Aufträge für den Ausschmuck der Veste folgern lassen. (Glafey, Coll. anecd. S. K. I. historiam ac jus publ. illustrantium. Nr. 20. p. 43.) Wann er jedoch aus Deutschland nach Prag gekommen, und ob schon künstlerisch ausgebildet, darüber schweigen nicht nur die schriftlichen Nachrichten, sondern die Werke auch, die man ihm zuerkennt, weichen wesentlich unter einander ab. Ja selbst die Urtheile über ein und dieselben Bilder gerathen rücksichtlich des Hauptpunktes in Widerspruch.

Als vorzüglich bezeichnend gelten die neutestamentlichen Scenen an den Fensternischen der Kreuzkapelle.

E. Förster findet im Wesentlichen auch diese von den Gemälden Theodorich's nicht unterschieden; nur das Unbeholfene der Gestalt und Verhältnisse trete verstärkter vor; wenn auch einzelne Köpfe feinere Rundung und sanfteren Ausdruck hätten. (Gesch. d. deutsch. Kunst. I. S. 191.) Burckhardt's Schilderung umgekehrt lässt vermuthen, Wurmser sei in zartem Gefühl, in rundlichen Köpfen und Gewandfarben dem Typus der cölnischen Schule näher. Die grösste Weiche herrsche in Linien und Modellirung, so dass Theodorich's massive Schwere gemildert erscheine. (Handb. d. Gesch. d. Mal. I. S. 221.) Selbst in den verblassten Resten aus der Apokalypse und der sehr übermalten Darstellung des Kaisers mit beiden Söhnen und allein im Gebet, an den Wänden der Marienkirche, erkennt er noch einzelne grossartige germani-

sche Figuren und eine liegende weibliche Gestalt von vieler Lieblichkeit deutscher Gesichtsbildung.

Leider kann ich meinerseits nur von der Kreuzigung auf grauem Grunde mit fast lebensgrossen Figuren sprechen, welche im Belvedere zu Wien Wurmser's Namen trägt. (Stockw. II. Zimmer 1. Nr. 106.) Sie jedoch gerade hat auch nach Burckhardt's Zeugniss keinen merklichen Zusammenhang mit deutschen Schulen, namentlich nicht mit der cölnischen, und würde, falls Burckhardt die Wandgemälde der Veste richtig beurtheilt, mit dem Meister derselben kaum in nahe Verbindung zu setzen sein.

Johannes, in saftgrünem Gewande, steht mit heraufgezogener Schulter, die Hand an der Wange, klagend zur Seite, Christus, gesenkten Hauptes und breiter Nase, hat, die neben einander genagelten grossen Füsse abgerechnet, gute Verhältnisse mit erster Angabe des Knochenbaues. Maria, in hellblauem Kleide, spricht ihren Schmerz gleichfalls mehr durch die bis zum Kinn erhobenen gefalteten Hände aus als durch ihr Antlitz. Die Augen sind nachdenkend ohne Starrheit. Ein geistiger Hauch geht durch das Ganze. Die Formen aber beanspruchen kaum grössere Feinheit als bei Theodorich; die Hände stehen sichtlich in Modellirung denen der schon erwähnten Kirchenväter nach. Die Fleischtöne sind gelbgrau bleicher. Nur der Faltenwurf nimmt an Festigkeit zu.

Wie es sich endlich mit Meister Kunzel verhält, der in der Marienkirche zu Carlstein nicht minder soll thätig gewesen sein, bleibt noch problematischer. Selbständige Arbeiten sind nicht auf uns gekommen.

Ueberhaupt ist der Kreis bisher erforschter Reste für die Kunstliebe des Kaisers und den Reichthum der Hauptstadt klein. Eine längere Fortbildung lässt sich schwerlich leugnen, und ihr Einfluss auf slawische Nachbarländer vermuthen. Die Kämpfe des Hussitenkrieges haben günstigere Erfolge, scheint es, verhindert.

Die Höhe der deutschen gleichzeitigen Kunst ist nicht nach dem geringen Einfluss zu messen, den sie in Böhmen zeigt. Ihre selbständige Entwicklung geht über die böhmische Blüthe weit hinaus. Auf sie vornehmlich ist die Schilderung des Grundtypus anwendbar, die ich früher gegeben habe. (S. 65—68; 84—85; 174.) Jetzt aber bei vorgeschrittener Bildung in merklichem Unterschiede der wichtigsten Städte und Meister, die an der Spitze stehen. Der Vorrang gebührt dem alten Cöln, dem sich Westphalen zugesellt; im oberen Deutschland geht Nürnberg voran; Sachsen, Schwaben, der Oberrhein bleiben auch dieses Mal noch zurück.

Die Schule von Cöln.

Von bischöflicher Verwaltungs- und Richtermacht hatten sich die Cölner glücklich zwar unter Kaiser Ludwig bereits befreit. Die friedliche, wenn auch kurze Regierungszeit ihrer Erzbischöfe Wilhelm von Gennep, Adolf II. und des greisen Engelbrecht III. (1349—1368) lieh jedoch dem Patriciat verjüngte Kraft. Es sollte hier, scheint es, so lange herrschen, um unwiederbringlich zu Grunde zu gehen. Cöln wird in dieser Epoche zu grellem Ab-

stich von Nürnberg, aus der am meisten aristokratischen die am vollständigsten zünftig verwaltete Stadt.

Die Gesandten der grossen Hansa-Versammlung, die von allen Küstenstrichen und dem mittleren Deutschland her 1367 geräuschvoll in Cöln tagten, und aus deren Beschluss der siegreiche Zug gegen den Dänenkönig hervorging, die Gesandten der grössten Städte sahen noch die Geschlechter Cöln's in dem vollen Glanz ihres Ansehens. Gleich aber im nächsten Jahre, als Kuno von Falkenstein, der Bischof von Trier, die Erzdiöcese einstweilen verwaltete, geräth der Rath von Neuem mit dem Klerus in Zwist, der seinen eigengezogenen Wein auch in der Stadt gern unverzollt trinken möchte. Die Geistlichkeit verlässt ihre Sitze, und der Bann trifft Cöln zwei Jahre lang. Erst der neue Erzbischof erledigt die Streitpunkte. Wie nach oben hin bricht aber der alte Zank auch von unten aus. Herren, die doch mit Wein, mit Zeugen, Salz und Gewürzen handeln, sollen sich nicht wie hochadlige Ritter geberden. Die Weberzunft vornehmlich, deren dreissigtausend Webstühle den ehrbaren Häuptern den Reichthum bringen, fordern endlich genügenden Antheil am Regiment. Sie erlangen ihn diesmal leicht. Die Schöffen werden aus dem Rathe entfernt, und dem engeren der Geschlechter zur Seite ein weiterer Rath aus fünfzig Zünftlern gebildet. Versteht sich mit Uebergewicht der Weber, die es ihren Genossen zu Gent und Ypern gleichzuthun trachten. Ihre dummdreiste Herrschsucht stürzt sie nach fünfzehn Monaten (Nov. 1371). Die anderen Brüderschaften, die keinen Ausweg sehen, verbünden sich den Geschlechtern zu schnellem Aufruhr, dessen blutiger Kampf in den engen Gassen, auf Märkten und

Plätzen erst mit völliger Niederlage der Weber endet. Achtzehnhundert Familien müssen die Stadt verlassen, die Rädelsführer fallen durch Henkershand, und das stolze Weberzunfthaus wird niedergerissen. Der Stadtfrieden ist hergestellt. Doch nur in Errichtung und Einweihung der neuen Hochschule (1388) herrscht Eintracht. Im Uebrigen facht der Unverstand der Parteien die glimmenden Funken rastlos von Neuem an. Der hinterlistige Erzbischof, in Streitigkeiten mehrfach von dem Heer der Bürger zurückgeschlagen, hält sich rachsüchtig mit den Schöffen in Einverständniss, und da König Wenzel ebenfalls den Geschlechtern hold ist wähnen diese, ihr entscheidender Siegestag nahe heran. Der greise Bürgermeister Heinrich von Stabe macht sich zum Haupt der Verschwörung. Er will gedungenen Helfern ein Stadtthor öffnen; die Zünftler sollen überfallen und wie die Weber erschlagen werden. Die Gewerksvorsteher fangen aber den alten Verräther und setzen seine Entfernung durch. Dreizehn der vornehmsten Geschlechter sind keck genug, den Gehassten gewaltsam zurückzubringen. Nun ohne Barmherzigkeit heisst es: Blut um Blut. Der Kampf währt Tage lang. Der gefangene Heinrich wird enthauptet, der Rumpf geviertheilt, die Mitglieder der dreizehn schuldigen Familien wandern auf Lebenszeit in den Bayenthurm (Jan. 1396), und als das Patriciat sich dennoch im nächsten Sommer noch einmal verschwört, ist sein Untergang für immer besiegelt. Wer den Sturm der Aisburg, des Versammlungsortes der Verschworenen, überlebt und sich nicht gütlich fügt, verliert seine Habe und muss den bitteren Weg der Verbannung gehen.

In der nunmehr letztgültigen Verfassung Cölns bleibt

für die Geschlechter kein Vorrecht offen. Die alte Richerzechheit (S. 96 u. 98) ist aufgelöst, die Schöffenbank von dem Rath getrennt. Das Zunftwesen bildet die einzige Grundlage. Auch die Ritter, wollen sie in der Stadt ansässig sein, haben sich einer der zweiundzwanzig „Gaffeln“ einzuverleiben, in welche die ganze Gemeinde sich theilt. Von diesen Genossenschaften wählt jede, der Zahl nach verschieden, ihren Antheil an sechsunddreissig Mitgliedern, welche den von nun alleinigen Stadtrath bilden, und sich ihrerseits aus der gesammten Bürgerschaft noch dreizehn Rathmannen hinzufügen, um in Gemeinschaft mit diesen zwei Bürgermeister zu ernennen, die Stadtrichterstellen, die Rentkammerämter zu besetzen und die Gewerbpflege verwalten zu lassen. Die Zunft der Schilderer, zu der Sattler Wappensticker und Glaser gehören, bringt einen Zunftherrn in den Rath.

Die nöthige Controlle fehlt aus Vorsicht und Eifersucht ebenso wenig. Bannerherren beaufsichtigen die Verwaltung des Rathes, und bei wichtigen Anlässen schickt jede Gaffel zwei Mitglieder in die Sitzungen. (Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. IV. S. 96—98; 129; 205 bis 210.)

Diese Verfassung, spät erkämpft, widersteht dafür ohne Aenderung durch vier Jahrhunderte allen Stürmen. Sie hätte zu solcher Dauer unmöglich hervortreten können, wäre nicht früher schon der Kern der Gemeinde reif gewesen, sie vorzubilden, und als sie in's Leben trat, zu ertragen.

So entwickelt sich hier denn auch, in der Mittelzeit gerade zwischen den ersten Kämpfen und dem letzten

Siege, eine Richtung der Malerei, die zu gleicher Frische und Lieblichkeit anderswo nicht gediehen ist.

Die grösseren Kirchen, ältere und neuere, und selbst die Umbauten sind in dem gewerkslauten, glockenläutenden Cöln längst vollendet. An dem weiten Dom wird weder fortgebaut noch gemalt.

Nur wenn Geistliche oder Bürger noch hier und dort in Krypten, auf Altären, an Wänden und Pfeilern, in Kapellen, in Haupt- und Nebenschiffen, oder im eigenen Hause einen neuen Beweis ihrer frommen Kunstliebe gegeben, erhalten die Maler noch Anlass zur Thätigkeit. Wie verbreitet aber die Vorliebe für diesen stilleren Schmuck gewesen sei, zeigt die grosse Anzahl vorhandener Werke.

Sie haben, je näher dem Schlusse des Jahrhunderts, je mehr den gleichen Grundzug. Aus der Jungfrau, dem Kinde, den Heiligen ist der alte Ausdruck von Ernst und Strenge durchweg verbannt. Eine frohe Sicherheit verscheucht jeden Anschein von Kummer und Grämlichkeit. Noch ist es nicht jene festere Charakterstärke und Selbstgewissheit in allen Dingen und Lebenslagen. Sie erscheint mehr als sorglose Vertrautheit mit Religion und Kirche, als angeerbtes Gefühl der Freiheit dem geistlichen Regiment gegenüber, und als Offenheit natürlichen, nicht erst errungenen inneren Einklangs.

Das Mittelalter ist überhaupt rücksichtslos, und aller Heuchelei Feind, die nur der Feigheit zusagt. Die Cölner besonders bleiben frisch und vorweg im Reden und Thun, mehr nach aussen als bedachtsam in sich gekehrt. Und was sollten die Charaktere, die der Maler hinstellt, verbergen? Er setzt nur Heiliges in sie hinein und macht Jung und Alt helläugig und durchsichtig in allen Zügen,

die nicht weltlich verdichtet und durchgeprägt sind, und Nichts zu beschönigen und zu verläugnen haben. Zugleich geht ihnen weder innere Bewegung ab, noch äussere Beweglichkeit. Doch als Bewegung nur um den Mittelpunkt ihres eigenen Friedens, ohne Härten und Anstoss, ohne Missfallen an sich und Anderen. Dies führt zu der Grazie, die nun ihrerseits wieder gefällt und anzieht.

Schon für die jetzige Stufe gilt Friedrich's von Schlegel Wort über das spätere Dombild: „Die Blüthe der Anmuth sei diesem beglückten Meister erschienen, und habe mit ihrem Hauch all seine Bildungen übergossen."

Wenn irgendwo verkündigen diese Formen die frohe Botschaft religiöser Unschuld.

Doch solch eine Sinnesart kann selbst in naiver Zeit ihren Keim wohl in allgemeineren Zuständen finden, zu voller Schönheit aber und Frucht der Kunst reift sie vereinzelt nur in den Auserwählten.

Dass dies zu Cöln vornehmlich durch einen Meister wirklich geschehen sei, steht fest. Man ist ihn Meister Wilhelm zu nennen gewohnt. Wir dürfen uns dieser Gewohnheit fügen, obschon sich kein einziges Bild beweisbar an seinen Namen knüpft. Wo Belege mangeln, bleibt nur das Auskunftsmittel, dem Berühmtesten die besten Werke derselben Hand anzueignen.

Nun berichtet bekanntlich die Limburger Chronik unter dem Jahre 1380: „In dieser Zeit war ein Maler zu Cöln, der Wilhelm hiess, der war der beste in deutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern." (Fasti Limb. 1617. S. 81.)

Ausserdem nennen Cölner Urkunden, nach Herrn de

Noël's Ermittelung, bereits um 1360 einen Meister Wilhelmus von Herle, dem Bergischen Dörfchen nahe bei Cöln, und bringen aus dem Jahr 1370 einen Vertrag, der besagt, dass Meister Wilhelm mit seiner Ehefrau Jutta häuslich um diese Zeit in Cöln ansässig geworden sei. Wahrscheinlich als ein bemittelter Mann oder mit Aussicht auf sicheren Erwerb.

Ob aber Wilhelmus der Wilhelm der Limburger Chronik sei, bleibt unausgemacht. Burckhardt bezweifelt es neuerdings gegen Passavant's Annahme. (Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Aufl. S. 232.) Seine Gründe scheinen nicht zureichend. Meister Wilhelm, 1340 etwa geboren, und in Cöln um 1360 bekannt, kann dort sehr wohl von 1470 ab bis gegen den Schluss des Jahrhunderts gelebt haben, wenn er auch den Höhepunkt seines Ruhms erst 1380 erreicht. Ein Zeitraum von dreissig Jahren ist für die Wirksamkeit solch eines Meisters nicht allzu lang, um, wie Burckhardt meint, Verfall oder schnelleren Fortschritt nothwendig zu machen. Und zwar um so mehr, als sich immer noch genau nicht die Vorstufe angeben lässt, aus der sich Wilhelm hat herausbilden müssen. Wenige Gemälde, und keines in Bezug auf Entstehungszeit zweifellos, liegen als Ausgangspunkt vor.

Das älteste dürfte ein jetzt zur Sammlung der Rathhauskapelle gehöriges Altarbild sein. Es hält die Mitte ungefähr zwischen den Aposteln Johannes und Paulus im Stadtmuseum, die sich den Domfresken näher anreihen (S. 181), und den directen Vorgängern Meister Wilhelm's.

Die Haupttafel enthält die Kreuzigung — ein überhaupt erst nach 1350 oft wiederholter Gegenstand —

daneben in vier kleineren Darstellungen und auf den Flügeln als Fortsetzung in acht anderen die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Ausgiessung.

Die sämmtlichen Formen sind rundlich weicher als bisher, die Züge fester als bei Meister Wilhelm, und selbst die Geberden der Leidenschaft einfach; nur der Faltenwurf häufig in Parallelen, wenn auch mit Bezeichnung der Körpertheile und Stellungen. Die Färbung, jetzt verbräunt, mag von heller Klarheit gewesen sein; die Modellirung wird zusammenhangsreicher und mannigfacher als früher. Die Kreuzigung erinnert an Ernst und Grösse. In anderen Tafeln überwiegt das Plumpe, und in Schilderung wilderer Scenen eine treuherzige Derbheit.

Jünger jedenfalls ist das Wandgemälde, — Christus am Kreuz zwischen sechs Heiligen und Maria — rechts in der Krypta von St. Severin, das Burckhardt einem nächsten Vorläufer Wilhelm's zutheilt. Die Staub- und Schmutzdecke über verblichener Farbe macht das Urtheil unsicher. Die ernsten Gestalten sind keineswegs schlank, in Gewandung regelmässig, von fliessendem Wurf, in Gesichtsformen richtiger als Meister Wilhelm's.

Einen eigentlichen Uebergang bieten füglicher einige Tafeln des grossen Flügelaltars der H. Clara, jetzt in der Johanniskapelle des Cölner Doms.

Den goldenen Lilien und der Wappenkrone zufolge war der Stifter von hohem Range.

Eine vergoldete Holzeinfassung in deutschem Styl theilt den inneren Raum bei geöffneten Flügeln oben und unten in jedesmal dreizehn Felder.

Von den obersten mit der Passionsgeschichte deuten nur die Vorhölle, Christus als Gärtner, und die Himmel-

fahrt auf einen Wilhelm verwandten Meister. Die Gestalten, weder schlank noch gedrungen, haben in Umriss und Bewegung noch nicht die Sanftheit und Weiche, die Köpfe sind minder voll, der röthlichere Fleischton entbehrt den beseelenden Schmelz, und der Ausdruck die regere Lebendigkeit.

Einer zweiten Hand, geringer als Wilhelm's, könnten die übrigen Auftritte der Passion auf der oberen Seite rechts zufallen: das Gebet, der Verrath und Christus vor Caiphas, darunter sodann die Geburt, Heimsuchung und Reise nach Bethlehem, links der Kindermord, die Rückkehr und Lehre im Tempel. Die Formen werden gerundeter, doch die Vorgänge bleiben mager, Aussendinge kaum angedeutet, die Geberden lebendiger als die Züge, die Stellungen noch etwas geschwungen und die langen Figuren durch eng anschliessende Mäntel schmal.

In Wilhelms eigenen Werken macht den eigenthümlichen Hauptpunkt die Unschuld aus, in der er das Herz mit religiösem Inhalt erfüllt, und Gestalt und Antlitz zum hellen Gefäss eines Seelenglücks klärt, das Schmerz und Thränen nur über die Schmerzen des Heilands kennt. Das Holdselige dieses Glücks ist niemals einfacher dadurch erreicht, dass die Seele ganz und der Körper kaum schon in's Leben tritt. Die Formen sind deutlich, doch der Wirklichkeit weniger als einer Phantasie entnommen, die ihre Menschen makellos aus Duft und Goldwolken bilden möchte. Was der fromme Glaube von Engeln träumt, gewinnt hier zum ersten Mal Blut und Leben.

Derselbe Sinn bewährt sich bei Bosheit und Leidenschaft. Kindern ist noch der Abgrund des Bösen ver-

schlossen. Marter und Peinigung werden zum Phantasiespiel der Uebertreibung. Nur den idyllischen Scenen mischen sich vertrauliche häusliche Züge bei.

Nach keiner Seite liegt der Vorzug in Seelentiefe und Treue der Form. Jugendreiz, Zierlichkeit, Wellenweiche und sanfter Fluss gewinnen den heiteren Sieg.

Gleichen Wohllaut haben die Situationen in Raumausfüllung und Anordnung. Jede ist unbefangen, treffend und wahr, keine überirdisch in Empfindung und Hergang, aber wie abgespiegelt aus einem Auge, das in Haus und Stadt, auf Märkten, in Kirchen, überall nur das Reine und Freudige sieht und bewahren kann.

Wo die Seele zur Hauptsache wird, muss die Färbung die Form überflügeln. Es giebt keinen farbenseligeren Maler als Meister Wilhelm. Seine Vorliebe für luftige Leichtigkeit lässt es an Schattentiefe nicht fehlen, auch sie jedoch verkörpert die Form nicht zu der sicheren Bestimmtheit der Dinge selber. Der Wiederschein des beseelenden Innern löst ihre genaue Festigkeit auf, oder lässt sie noch gar nicht zu.

Diese Merkmale trägt auf den Altartafeln der H. Clara im Mitteltheile zuerst der Messelesende Priester auf der Thür, welche ein Tabernakel zur Aufbewahrung der Monstranz verschliesst. Lebendigere Composition noch und zartere Physiognomieen haben rechts die Geburt, die Botschaft an die Hirten und das Bad des Kindes, links die Verehrung der Könige, Darbringung im Tempel und Flucht. Die wenig geschwungenen Gestalten sind nicht zu lang, die Mäntel über Maria's Goldstoffkleide fallen breiter und reichlicher, und jede Situation ist so neu, wie es nur Wilhelm vermag. Mutter und Kind scheinen spielende

Geschwister. In der Anbetung beugt sich Christus zu liebendem Kuss aus der Krippe, und scheint im Bade, das Joseph eingiesst, mit Maria zu plaudern, die nur beim Opfer der Könige sinnender dasitzt, und auf der Flucht den Sohn, der sich zärtlich zu ihr wendet, mädchenhaft an den Busen drückt.

Auch die Passionsscenen derselben Mitteltafeln sind dem Meister Wilhelm kaum abzusprechen. E. Förster allein erkennt in keiner des ganzen Altars Wilhelm's Meisterschaft. (Gesch. d. deutsch. Kunst. I. S. 208.) Die Aussenflügel in der oberen Reihe mit dem Heiland im Grabe stehend und sechs männlichen Heiligen, unten mit dem Gekreuzigten zwischen Johannes Maria und je drei weiblichen Heiligen, sind wohl von Schülerhand später hinzugefügt. (Passavant, Kunstr. durch Engl. u. Belg. S. 407 — 408. — Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Ausg. S. 236 — 237.)

Der Versuch, eine richtige Zeitfolge für sämmtliche Werke zu finden, die man Wilhelm beilegt, stösst auf unübersteigliche Hindernisse. Nur ein einziges, das Professor Mosler ihm zuerst zugeschrieben, deutet auf eine bestimmte Jahreszahl. Dies Eine gerade ist aber nicht nur zweifelhaft, sondern in den Umrissen dergestalt übermalt, dass es zu keinem Maassstabe dienen kann.

Als eins der früheren gilt mir eine Tafel im Berliner Museum (Nr. 1224), welche in vierunddreissig Abtheilungen auf Goldgrund in kaum vier Zoll hohen Figürchen Vorgänge aus der Legende vom Leben Christi mit einer erfindungsfrischen Lebendigkeit giebt, von der kein zweites Beispiel bekannt ist.

Jeder Auftritt scheint wirklich geschehen in der Umgegend Cöln's, und doch sieht man ebenso sehr, wie flüchtig ohne nähere Beobachtung der Blick auf den Gestalten und Dingen geruht habe. Manches ist auch der Form nach trefflich gelungen, Anderes in Köpfen, Bewegungen, Stellungen, trotz allem Natursinn so widernatürlich, dass man auf scherzenden Uebermuth rathen möchte, überzeugte nicht schon ein zweiter Hinblick von dem unschuldigen Ernst, in welchem Alles ausgedrückt ist. Die Sorglosigkeit, die niemals den Widerspruch von Erfahrung und Phantasie empfunden hat und sich offen blosgiebt in ihren Mängeln, beweist nur, welch geringes Gewicht der Meister auf Richtigkeit legt.

Am leichtesten findet er sich in Jugend und Anmuth. Die Verkündigung, Heimsuchung, Reise, Geburt, Beschneidung, Anbetung, Darbringung sind theilweise vom höchsten Liebreiz. Die nächsten Scenen aus Christi Kinderzeit, das Kreiselspiel und andere verwandeln gar erst Beschauer und Meister zu mitspielenden Kindern. In dem weiteren Verlauf zeigen sich in den älteren Physiognomieen der Jünger, Priester, des Volks, der Knechte neben naturgetreueren unabsichtlich seltsame mit ungebührlichen Hacken- und Stumpfnasen, aufgeworfenen breiten Mäulern, Köpfen ohne Hinterkopf, verqueren Geberden in fashingsartiger Missbildung, die doppelt durch die Treuherzigkeit rührt, mit der sie den Ausdruck lebendiger Liebe und Frömmigkeit Furcht und Widersacherschaft geben soll. In der Passion spricht der Schmerz sich noch wie bisher durch schiefstehende Augen, verzogene Brauen und Mundwinkel, oder durch Händeringen und Aufschrei aus. Die Pieta, grossartiger in Gruppirung und Falten-

wurf deutet auf ältere Tradition. Der kleine Maassstab thut der Lebendigkeit keinen Eintrag.

Das ganze Bild hindurch sind die Gestalten minder schlank als in späteren Arbeiten, in Composition bleibt jeder einzelne Vorgang lebendig und rund, naiv belebt in Geberde und Stellung und von musterhafter Gewandung. Den Hauptsieg aber trägt wieder die Färbung davon.

Von warmbrauner Tiefe in Felsen Hütten und Rasengrün erheitert und hellt sie sich zu den rothen, meergrünen, grauviolettenen, gelben Mänteln und Kleidern bis zu dem rosigen Fleisch mit weisslichem Licht und perlgrauen oder zartbraunen Schatten. Und diese Helle und Schattengluth gelangt zu so mildleuchtendem Einklange, durch flüchtige und doch sorgliche Ausführung zu so feiner Beseelung, so sanftem Schmelz, dass man glauben möchte, alle spätere Malerei anderer Schulen, bei freilich schwereren Aufgaben, sei statt vorwärts eher zurückgeschritten. Dies wird Jeder zugeben, der sich das Ganze zu voller Frische erneuen kann.

Eine Wiederholung der Passionsscenen in grösserem Maassstabe, lebendig genug und dem Meister nahe, doch jetzt sehr verdorben, bewahrt die Sammlung der Rathhauskapelle in Cöln.

In einem schon weiteren Werke, der H. Veronica mit dem Schweisstuch, in der Münchener Pinakothek (Cab. I. Nr. 13), falls auch dies Bildchen dem Meister zukommt, beseelt die ähnliche Herzensreinheit gleich zarte Formen. Damit ja das Tuch mit dem braunen typischen Christuskopf in seinem schmerzreichen Ausdruck zur Hauptsache werde, bleibt Veronica schon im Maassstabe untergeordnet. Ihr Köpfchen, das rosig aus dem darüber-

geschlagenen lackrothen Mantel und dem weissgelblichen Linnen lächelt, ist länglicher, in Nase und Kinn naturwahrer, und durch warme braungrünliche Schatten gerundet. In zierlichen Händen hält sie das Tuch empor, unter welchem buntfarbige Engelchen musiciren. Der hinterste tactirt mit kleinen Schlangenfingern auf des vordern Schultern, der zu Christus aufschaut, während ein dritter links, das Buch auf die Knie gestellt, eifrig liest; Gesang und Schmerz, Liebesfülle und Seligkeit verweben sich wonnereich. Form und Farbe reden die Sprache derselben Empfindung.

Ein ähnliches Schweisstuch, doch ohne die Engel und mit lichterem, schmerzlosem Christuskopf, so dass Alles im Bilde nur freudige Milde ausspricht, besitzt Herr Stadtbaurath Weiher zu Cöln. (E. Förster, Gesch. d. deutschen Kunst. I. S. 208.)

Bedeutender und zweifelloser ist der grössere Altar in dem Stadtmuseum zu Cöln.

In braunviolettenem Mantel mit umgeschlagenem blauem Futter und grünem nur an der Brust sichtbarem Kleide, hält Maria in weichen schmalschultrigen Mädchenarmen das liebkosende halbnackte Kind. Beider Carnation rosenhell bis in's höchste Licht, duftiger in dem Kinde noch als in der Mutter, hat zu dem lieblichen Wangen- und Lippenroth warmgrünliche, in dem gelbblonden Haar tiefbräunliche Schatten. Die runden Köpfe von hoher Stirn, unmerklich nur gegen die Schläfe eingebogen, die wenig mehr schrägen Augen mit grossem Stern, die etwas breite Stumpfnase, der kleine volle lächelnde Mund, das nicht lange weiche Kinn — Alles in beinahe kindlichem Jugendreiz — giebt über irdische Herzen hinaus den Eindruck

von Klarheit und süsser Lust. Die Modellirung ist keineswegs verblasen, doch von jener Rundung, die den Mangel an genauerer Kenntniss verbirgt. An den schmalen Händen und Fingern in unbefangen anmuthiger Stellung sind die Nägel zwar ausgeführt, die Knöchel aber nur angedeutet.

Die Figürchen der Flügel, Catharina und Barbara, bewahren nicht völlig den gleichen Typus. Uebermässig schlank haben sie breitere Stirnen und Nasen, längeres Kinn und minderen Ausdruck, doch gelungenen Faltenwurf und die reizendste Färbung. Barbara durch ihr gelblich zinnoberrothes Gewand mit Goldmuster zu blondem Haar gelbgrünem Mantel und hellrothem Futter; Catharina durch weissblumigen Goldstoff und röthlichen Mantel.

Die Verspottung Christi der Aussenseiten ist mit eiliger Hand auf schwarzen Grund hingeworfen.

Christus sitzt in dem gewohnten braunviolettenen Kleide und hellrothem Mantel, die Hände schmerzlich auf die gebreiteten Kniee gestemmt. Zwei Knechte dahinter stossen mit Stecken, zwei andere zerren an seinem Gewande, der knieende vorn hält ihm den Stab als Scepter vor, ein Stehender verhöhnt das zornlose Dulden. Wenige Schatten und Lichter und charakterisirende Striche scheinen in den noch flüssigen Lokalton eingesetzt.

Alle Kenner fast legen als Hauptwerk dem Meister Wilhelm das Wandgemälde über dem Sarcophag des Cuno von Falkenstein, Erzbischofs von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz bei. Sei es die sträflich erlittene Uebermalung, sei es der ungewohntere grosse Maassstab, mir hat die Nothwendigkeit dieses Urtheils,

dem auch E. Förster widerspricht, nicht klar werden wollen. (Gesch. d. deutsch. Kunst. I. ibid.)

Glaublicher Weise ist das Bild gleichzeitig mit dem Sarcophag und erst nach Cuno's 1388 erfolgtem Tode gemalt. In diesem Falle würde es von dem späteren Fortschritt kein Zeugniss liefern.

Die Gesichtsformen, soviel sich jetzt noch erkennen lässt, sind ausgeprägter, die Nasen feiner, aber die Füsse lang und breit und der Mund von starken Lippen. Reiz, Seele und Leben, hat nicht die Herstellung Alles verdorben, fehlen ohne Ersatz in Gestalt und Farbe. Zu Füssen des Kreuzes kniet Cuno in nahezu fröhlicher Andacht, in jetzt roh gemustertem Bischofsornat, mit weissem Haar, doch jugendlichem Gesicht, dem ruhenden Steinbild davor nur entfernter ähnlich. Maria steht als Fürsprecherin hinter ihm, den hellblauen Mantel einfach und weich über das violettene Unterkleid geworfen; neben ihr der nachdenkliche Petrus, gleichfalls mit jungem Antlitz doch greisem Haar und rothem Mantel über weissem Gewande. Auf der Gegenseite ringt Johannes, in Hellblau und Violett, verzweiflungsvoll mit einer Geberde die Hände, der sein Gesichtsausdruck wenig entspricht. Dahinter folgt ziemlich gleichgültig der H. Castor, im Arm die Kirche. — —

Den bedeutenden Einfluss des Meisters Wilhelm auf seine Zeit beweist eine Anzahl noch jetzt in Cöln verbliebener, theils aus der Boisseréeschen Sammlung in die Moritzkapelle verpflanzter Tafeln. Noch andere sind, zumeist unter des Meisters eigenem Namen, bunt zerstreut.

Sie machen verschiedene Hände und Richtungen kenntlich.

Eine muthmaasslich kleinere Reihe beschränkt sich, der Sculptur verwandt, auf vereinzelt in Architectureinfassung nebeneinandergestellte Heilige oder Apostel. Der Fortschritt könnte hier nur in festerer Form, gesteigerter Charakteristik und genauerem Faltenwurfe bestehen. Meister Wilhelm's Schüler und Nachahmer scheinen jedoch auf diesem Wege weder bedeutend, noch betreten sie ihn häufiger. Erst andere, dem späteren Stephan näher oder von seinem Vorbilde aus, bilden diese leichtere Auffassung weiter.

Von getreueren Schülern kann ich in dieser Richtung nur vier Werke anführen. Zunächst die Heiligen Elisabeth und Catharina, fast lebensgross auf rothem Grunde mit goldenen Sternen, in der Moritzkapelle. (Nr. 1. a. und b.) Waagen spricht sie dem Meister zu. (Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. I. S. 168.) Sodann die vier schlanken Apostel ebendaselbst (Nr. 14); schöne Figuren von warmem Fleischton, trefflichem Faltenwurf und reizender heller Färbung. (Waagen, ibid. S. 173.) Auf einem dritten Gemälde im Stadtmuseum zu Cöln hängt in der Mitte der leidende Christus zwischen je vier Aposteln und dem trauernden Johannes, der die Maria hält. Die Jünger, statuenartig gestellt und gewandet, sind verschieden in Gesichtszügen wie in dem Ausdrucke stiller Sammlung; im Roth und Grün der Mäntel und Röcke kräftiger, auch von tieferem Fleischton, der weichgeschmolzen mehr in's Graue als Röthliche zieht. E. Förster glaubt sie der eigenen Hand des Meisters Wilhelm beilegen zu dürfen. (Gesch. d. deutsch. Kunst. I. S. 205.) Ein letztes Bild, vier Heilige mit den Stiftern auf rothem, goldig verziertem Grunde, gehört zur Sammlung der Rathhauskapelle.

Meister Wilhelm hat sich seiner Gesammtrichtung nach besonders in lebensvoller, wenn auch einfacher Gruppirung hervorgethan. Bei ihm ist Alles Bewegung und Vorgang. Dieser Richtung folgen die meisten Schüler. Einige mit einer Feinheit, die ihre Arbeiten schwer von den seinigen unterscheidbar macht.

So vor Allem ein Bildchen der ehemaligen Krüger-schen Sammlung und mit dieser an die Nationalgallerie zu London verkauft: Gott-Vater mit Jugendzügen in röthlichem Fleischton und tiefen bräunlichen Schatten, hält vor sich den Leichnam des Sohnes, der sich fein modellirt von dem grauviolettenen Gewande ablöst. Zu jeder Seite schwebt ein klagender Engel mit den Marterwerkzeugen; der Eine in zinnoberrothem und grünem Kleide, der andere hellroth und blau mit bunten Flügeln, beide in Köpfen den zarten Gesichtern aus dem Leben Christi im Berliner Museum ähnlich.

Der gleichen Art ist die Jungfrau mit dem Kinde in der Moritzkapelle (Nr. 8), so dass sie Passavant auch dem Meister beimisst; E. Förster gleichfalls; Waagen nur der Schule. (Kunstbl. 1841. Nr. 88. — Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. I. S. 171.) Maria, von schmächtiger Jugendgestalt, hält in der zierlichen rechten Hand eine Erbsenblüthe, das lächelnde Kind auf dem linken Arm. Ihr sinnender Blick ist leise verschleiert, um den Mund statt der gewohnten Freundlichkeit unverkennbar ein Zug des Ernstes; auch der über den Kopf geschlagene Mantel statt hell von glühendem Rothbraun, das grüne Futter und Blau des Kleides dunkel, der Fleischton gelbgrau ohne Rosenfarbe und Wangenroth, die gesammte Färbung überhaupt in Vergleich zu Wilhelm tiefer.

Als in Anordnung reich und am feinsten im Geiste des Meisters ausgeführt, darf die kleine Kreuzigung in der Sammlung des verstorbenen Herrn Dietz gelten. Reiter auf gut gezeichneten Pferden umringen mit dazwischenstehendem Volk im Halbkreise das mittlere hohe Kreuz; Alle auf Christus blickend, dem eben die Seite durchstochen wird. Im Vorgrunde links würfeln unbekümmert die Knechte; rechts mit den Ihrigen steht die klagende Mutter. Trauernde Engel fliegen mit den Kelchen herbei oder lehnen sich weinend über das Kreuz. Die Gesichtsbildung Aller ist naturtreuer, die Färbung kräftig, der warme Fleischton gelblich roth.

Aehnliche Vorzüge hat eine Folge von zwölf Scenen der Leidensgeschichte in der Rathhauskapelle zu Cöln. Doch betrifft der Fortschritt minder die lieblichen Mädchen und den Johannes, als die Gestalten der Widersacher und übrigen Jünger. Vor Allem wohlgelungen ist die ungesuchte Gruppirung, die gleich schnell ausgeführt als ersonnen selbst diesen Schmerzensbildern etwas mühelos Lustiges lässt.

Auch vier kleinere Darstellungen der Passion in dem Braunschweiger Museum sind vielleicht hierher zu rechnen (Nr. 592). Sie schliessen sich der Geschichte Christi zu Berlin als selbständiges Schulbild an. Die schlafenden Krieger und Peiniger scheinen weniger übertrieben in naturloser Form und seltsamer Bewegung. Allen Aussendingen ist bei besserer Perspective mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Die Dornenkrönung erduldet Christus nicht ohne Ausdruck, das Kreuz schleppt er mit unbefangener Geberde, Johannes' Trauer am Kreuze ist

kindlich, Maria's Schmerzenskuss in der Grablegung seelenvoll.

Unmittelbarer noch zu Wilhelm's Schule gehört eine Kreuzesabnahme der Rathhauskapelle; der Flügel, scheint es, eines Altarbildes; schön besonders im Ausdruck der Klage. Die Rückseite zeigt zwei Wohlthaten der H. Elisabeth.

In Bildern anderer Schüler werden die Umrisse bestimmter, die Formen fester, die Farben pastoser. Was dadurch an Seele verloren geht, suchen sie durch schlanke Figürchen und feine Köpfchen einzubringen. Die Passion ist seltener ihr Gegenstand. Sie lieben das Süsse und Zärtliche und führen die sanfteren Hergänge gern in Motiven aus dem Hausleben ihrer Zeit vor's Auge. So sitzen in einem Altärchen der Rathhauskapelle die Frauen der Sippschaft Christi halb feierlich, halb wie Gevatterinnen geschwätzig im Kreise auf einer Steinbank. Dahinter stehen die Männer. Auf den Flügeln sind links die Verkündigung und Geburt, rechts die Heimsuchung und Anbetung der Könige.

Bei weitem vollendeter in zierlicher Reinlichkeit wird der kleine Altar in der Berliner Sammlung (Nr. 1238). Auf Rasengrund sitzt Maria im Halbkreise mit vier Frauen. Sie selber im Goldgewande mit lackrothen Schatten und tiefblauem Mantel; rechts zur Seite mehr zurück in graublauem engem Kleide, einen Kranz in dem goldgelben Haar, Veronica, dem zu ihr gebeugten Kinde einen Blumenkorb reichend, aus welchem der Knabe Rosen und Nelken streut. Catharina in Goldstoff und gelbrothem Mantel um Füsse und Leib sucht lächelnd die Blumen in einem Täschchen, das sie eifrig emporhält, aufzufangen.

Auf der Gegenseite vorn schauen Margaretha und neben ihr Barbara zu; jene in rothem Ueberwurf, diese mit hellgrünem Mantel über dem golddurchwirkten Kleide.

Alle Farben sind kräftig und wenig gebrochen, die rundlichen Köpfchen von überhoher Stirn rosig und hell, die sitzenden Figuren länger als billig, das Ganze, wenn auch ausdrucksvoll, doch ohne Seelenschmelz und feinere Harmonie.

Zarter im Ton und von milderem Einklang der grauviolettenen, blauen und rosa Gewänder kleidet auf dem Flügel links Elisabeth überschlank einen vor ihr knieenden Krüppel; auf dem rechten steht Agnes in grünem Goldbrokat und fliessendem weissen Mantel mit grauviolettenen Schatten und zinnoberrothem Unterzeug.

Am freundlichsten aber bekundet die gleiche Richtung das Paradiesgärtlein aus der Prehn'schen Sammlung in der Frankfurter Bibliothek.

Den blumigen Rasengrund hegen rings Mauern ein. In der Mitte auf einem rothen Kissen liest die blondhaarige Mutter züchtig und aufmerksam. Rechts von ihr pflückt ein Mädchen Kirschen, ein anderes schöpft aus dem Steinküben Wasser; ein drittes am Boden hält lächelnd ein Hackebrett, auf welchem das Christkind spielt, recht nach Kinderart über die Töne erfreut, in welche zwei Engel, der eine stehend, der andere sitzend, und in Stahlrüstung und Strohhut der H. Georg lobsingend einstimmen. Auf dem Gemäuer, den Baumzweigen zwitschern und jubiliren bunte Vögel. Nur ein Teufelchen in Affengestalt blickt grimmig auf den Engel neben ihm.

Die weissen, tiefblauen, rothen Gewänder behalten zu dem scharfgrünen Blätter- und Wiesengrün das nöthige

Gleichgewicht, doch ohne weicheren Reiz. Der gelblich rosige Fleischton der runden Köpfe allein ist zarter und die ganze Auffassung allerliebst.

Andere wiederum bereiten näher schon den Standpunkt vor, von welchem aus in der ersten Hälfte des nächsten Jahrhunderts der spätere Meister Stephan seinen Vorgänger Wilhelm überholt.

Hierher gehören aus der Boisserée'schen Sammlung einige treffliche Gemälde der Pinakothek. (Cab. I. Nr. 11, 12 u. 15.) Christus nach der Auferstehung unter den Jüngern, die sich ohne tieferen Ausdruck herzudrängen, den Heiland verehren, ihm Treue geloben; ähnlich die Ausgiessung des heiligen Geistes, feiner in Physiognomieen und getreuer in Modellirung; zuletzt der Tod der Maria, von regelmässiger Gruppirung und beredten Geberden; alle drei noch dem Meister Wilhelm verwandt, wenn auch im Farbenreiz ihm nicht gewachsen.

Eigenthümlicher und vorschreitender ist ein Rundbild mit Maria auf dem weissen Steinthron, Catharina und Barbara zu den Seiten, vorn die Heiligen Agnes und Apollonia; ringsher fliegende musicirende Engelchen. Das ehrbare, stille Bedenken, Maria's ungewohnte Würde, die vertrauliche Nähe der Heiligen, die Freudigkeit der Engel, und inmitten lebendiger Gegenwart doch das Entrücktsein gleichsam aus der wirklichen Welt stellt dieses Werk auch unter den Schulbildern hoch. Der Fleischton zieht in's Gelblichgraue, der Faltenwurf schliesst sich an Meister Wilhelm.

Noch andere Meister endlich, vielleicht erst gegen den Ausgang des Jahrhunderts, entziehen sich merklicher seinem Einfluss. Sie suchen ihren Gesichtskreis für Lokal

und Landschaft, buntere Anordnung und reichere Motive zu erweitern, und nehmen, soviel es Auge und Zeitsinn gestatten, für Charaktere und Physiognomieen die Natur schon näher zur Führerin; immer noch ohne genauere Beobachtung, doch mit einem Blicke, der nicht in der Form nur die Seele sieht, und die Schilderung von Wildheit und Leidenschaft nicht der Phantasie mehr allein anheimstellt.

Von dieser Richtung sind wenige Beispiele übrig. Unter grösseren Compositionen nur zwei Kreuzigungen im Stadtmuseum zu Cöln. Die dem Meister Wilhelm verhältnissmässig verwandtere, ein Altarwerk etwa fünf Fuss breit und viertehalb hoch, hat tiefere Färbung und ziemlich regelmässige Composition. Nach vorn aus dem Mittelgrunde her geht der Zug der Kreuztragung mit ernsthaften Reitern und trauernden Frauen in weissen Mänteln; — Eine verhüllten Gesichts, als könne sie dieses Leiden nicht länger vor Augen ertragen — dann gegen links im Halbkreise wieder dem Mittelgrunde zu folgt die Anheftung mit zuschauendem Volk, dahinter stehen die drei hohen Kreuze mit einem engeren Figurenkreise in einer Hügellandschaft mit braunen Bergspitzen und kleinen Burgen.

Burckhardt versetzt das Bild, irrig scheint mir, in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. (Gesch. d. Mal. I. S. 210.) Die weiblichen Köpfe erinnern sämmtlich an Wilhelm, die männlichen weniger; die schlanken Formen sind voller und breiter, und das Ganze zeigt eigenthümliche Auffassung und Erfindung.

Roher in Charakteristik und Malerei bleiben auf den Flügeln die vorangehenden und nachfolgenden Leidens-

scenen; besonders Christus vor Caiphas; feiner schon ist das Gebet; voll Streben nach deutlicher Lebendigkeit die Kreuzesabnahme; geringer als Abschluss das Weltgericht.

Ob nun auch die zweite Kreuzigung ebendaselbst, von sechs Fuss Höhe zu vier Fuss Breite, in der That cölnischen Ursprungs ist, will ich nicht fest entscheiden. Färbung und Auftrag, Gesichtsform und Faltenwurf ähneln entfernt an einen Altar zu Bielefeld vom Jahre 1400.

Im Hintergrunde rechts und links erheben sich auf zwei Hügelspitzen abentheuerlich Burg und Stadt, im Thal dazwischen ohne Fernblick drei hohe Kreuze mit den hageren Schächern und Christus, vor dessen Kreuze zwei Söldner mit der Lanze und zwei mit dem Schwamm stehen; aus dem Stadtthor rechts bewegt sich die Menge zu Ross und zu Fuss, Vornehm und Gering, andächtig, höhnend, betrachtend und eifernd; davor vereinzeln sich gesonderte Gruppen: die trauernde Mutter mit den klagenden Frauen am Boden, die geistlichen knieenden Stifter, der einsam dahinterstehende Lieblingsjünger, dem spottend ein Knecht ein Maul zieht, während der andere ihn schreiend am Arm fasst und auf den gekreuzigten Gottessohn deutet; den Vordergrund füllen unbedeutender links die würfelnden Knechte, rechts Veronika von Mitleidigen umgeben.

Das Ganze ist voll Leben, in den Widersachern getreuer als Meister Wilhelm, in der bunten Färbung durch Helligkeit und gebrochene Töne mild.

Minder reichhaltige Ueberreste — am nächsten der cölnischen Schule verwandt — hat Westphalen. Die Verhältnisse gestalten auch hier sich nur zeitweise günstig.

In den Bisthümern schwächen Wahlstreitigkeiten die Kraft gesetzlicher Ordnung. Die Grafen halten einander in Macht und Kriegslust so ziemlich die Wage. In Redlichkeit und Treue ragt Keiner hervor. Gewalt gilt allen als höchstes Recht. Die niedere Ritterschaft aber gehört seit Generationen bereits zu der raubgierigsten, rohesten im ganzen Deutschland. Mehr als hundert Burgen waren von Städten und Bischöfen vergeblich zerstört. Dieses Raubgesindel bleibt unvertilgbar, und der Stiftsadel führt sich am schlimmsten auf. Was können da Sonderbündnisse helfen. Eine durchgreifende Maassregel thut dringend Noth. Erst Kaiser Karl genehmigt sie durch den Landfrieden, den er 1371 anbefiehlt. Kirchen, Feld, Acker und Pflug, Heerstrassen, Leib und Gut sollen gesichert sein, der Friedensbruch wird mit dem Strange bestraft. Zur Aufrechthaltung giebt er zugleich den Freigerichten eine erweiterte Geltung. Sie waren bisher nur für freies Gut und freie Person auf westphälischem Boden in Wirksamkeit; für peinliche Fälle kaum in Gebrauch. Jetzt kommen die Landfriedensbrüche vor ihren Stuhl, und zwar unter Königsbann, der von dem Gericht

des Landesherrn ablöst. Hatten die Städte früher schon derartige Gerichte — wie Soest, die Freigrafschaften Rodenberg und Arensberg, Dortmund den Oberhof der gleichnamigen Grafschaft, und nicht weniger Paderborn, Münster und Osnabrück in ihren Gebieten ähnliche — so streben sie nunmehr doppelt, die Freistühle theils auszudehnen, theils zu mächtiger Genossenschaft zu verbinden. Und wenn auch der Cölner Erzbischof die Ober-Stuhlherrschaft als Statthalter des Kaisers in Händen behält, so ist diese Spitze den Freigrafen und unteren Stuhlherren erst recht genehm. Sie entziehen sich möglichst dadurch einer nahen Aufsicht. (Eichhorn, Reichs- und Rechtsgesch. 4te Ausg. Thl. III. S. 199. — Wiegand, Vehmg. Westph. S. 195.)

Je kräftiger dieses neue Verfahren gehandhabt wird, je weiter erstreckt sich sein schneller Erfolg durch die kaiserliche Erlaubniss, die alte Rechtsform der „rothen Erde“ auch auf anderes Reichsgebiet anzuwenden. Thüringen, die Reichsstadt Mühlhausen lassen sich aufnehmen. In Schwaben wird Aehnliches nachgebildet, doch die Erweiterung ist sofort schon der Keim des Verderbens. Westphalen verficht das ausschliessliche Vorrecht seiner Gerichte, deren Ansehen unzweifelhaft dadurch wächst, die Stühle des kleineren Adels aber nur zum Missbrauch ihrer Befugnisse führt.

Mit dem späteren Verfall ist der bessere Anfang nicht zu verwechseln. Die Fehden der Grossen werden nicht vertagt, die Raubritter nicht ausgerottet; die zum Landfrieden Verbündeten erhalten jedoch eine kräftige Stütze, die Städte verhältnissmässig eine stärkende Ruhezeit. Nur Osnabrück leidet noch an dem steten Streit mit

den geistlichen Fürsten, deren sich die Bürgerschaft weder entledigen kann, noch sich der Willkür der Amtleute und Statthalter kampflos ergeben mag. Raub, Mord und Brand, und wenn diese Geisseln ruhen, Verwirrung und Druck halten Stadt und Landgebiet nieder. Besser unter leidlichen Bischöfen ergeht es Paderborn. Der Stiftsadel allein entspricht nach wie vor seinem üblen Rufe. Münster erholt sich durch den einsichtigen Bischof Florenz, der zum Entscheid über Landessachen einen dauernden Beirath aus Domkapitel, Rathmannen und Ritterschaft einsetzt, und die Verwaltung der schon wohlhabenden Stadt nicht missliebig beschränkt. Miturheber des Landfriedens hält und kräftigt er denselben, soviel er kann.

Soest hatte unter den friedlich gesinnten Erzbischöfen bereits eine Unabhängigkeit, die der Reichsfreiheit gleichkam. Auch mit dem Adel umher ist das Verhältniss weniger feindlich, und den inneren Frieden befestigt die Zunftvertretung um so leichter, als jetzt auch der unzünftige Gemeindetheil zu genügenden Rechten kommt. Soweit der Soester Oberstuhl reicht, haben Städte wie Lippstadt und Attendorn ähnliche Freiheit, Wehrkraft und Selbstverwaltung. (Barthold, ibid. IV. S. 99—107.)

Was aber Karl gut gemacht, verdirbt schon Wenzel. In Hauptpunkten sind beide doppelzüngig. Dortmund vorzüglich hat diese Treulosigkeit zu büssen. Noch auf seiner letzten Umreise hatte Karl dort in St. Reinhold andächtig die Messe gehört, Privilegien ertheilt, und dennoch muthmaasslich damals schon die einzige Reichsstadt Westphalen's an Cöln als heimlichen Preis der Kurstimme für seinen schlimmgearteten Sohn verpfändet.

Anfangs ging Alles noch scheinbar gut. Wenzel's

Landfriedensbestätigung bleibt nicht aus, und Dortmund weiss sich auch neuerdings der Grafen von der Mark zu erwehren, wie sehr sich diese auch durch Gewaltthat und Erbschaft zu den mächtigsten weltlichen Herren emporgebracht hatten. Kaum aber sind in Franken und Schwaben die Fürsten und Städte hart aneinander, so versuchen auch in Niederdeutschland die hohen Prälaten und Grafen gegen Dortmund den gleichen Kampf. Der Angriff wird abgeschlagen, der Landfrieden von Neuem beschworen. Als jedoch Wenzel, sei es um den Sieg über die Städte, den er wünscht, zu beschleunigen, sei es zur Strafe für Uebergriffe der Freistühle, dem Landfrieden die Stütze dieser Gerichtsbarkeit raubt, ist Graf Engelbrecht von der Mark sofort wieder vor Dortmund. Friedrich von Cöln und mit ihm bairische, schwäbische, fränkische Fürsten und Herren leisten willigen Beistand. Ein buntgemischtes Heer belagert die hülflose Stadt, der sich nicht einmal Soest zur Seite stellt. Um so grösser der Ruhm der muthigen Bürger. Die ermüdeten Feinde zerstreuen sich ohne Erfolg, und sind schon 1389 mit einem Frieden abgefunden, der ihnen nur halbe Vortheile bringt.

Trotz erneuter Bündnisse können aber die hohen Herren selbst unter einander nicht Ruhe halten. Ist Krieg doch in solchen Tagen halb Zeitvertreib, halb Nothwendigkeit. Gegen die Städte, diesmal Soest, wagt Erzbischof Friedrich den letzten Hauptschlag. Er will seine in Cöln erlittenen Verluste wieder einbringen, und spricht des Rodenberger Freistuhls wegen, den mit Wenzel's Genehmigung Soest in sein näheres Weichbild verlegt, der Stadt rundweg die alten einträglichsten Rechte ab. Sein Plan schlägt schlimmer noch fehl als in Cöln. Er treibt

die Soester, die sein Machtwort nicht kümmert, nur in ein Bündniss mit dem Grafen von der Mark und Cleve, das nach kaum fünfzig Jahren die bisher treuen Bürger gänzlich von cölnischer Hoheit loslöst. (Barthold, IV. S. 192—197, 202—205.)

Welche Stadt unter diesen Umständen in Kunst hervorragt, ist nicht entschieden. Gebaut wird an den meisten Hauptorten, doch ohne sichtbare Trennung besonderer Schulen und als Fortentwickelung des schon bewährten Styls. Nur etwa kühner zuweilen in Soest, und in Münster bei günstigem Material im Einzelnen zierlicher, im Ganzen aber so durchweg schlicht, dass reicherer Schmuck auf auswärtigen Einfluss deutet.

Die Malerei, als jetzt schon in Talent und Ausübung individuellere Kunst, heftet sich an bestimmtere Lokale. Dass Münster bereits ein Hauptsitz geworden, steht sehr in Zweifel. Wie viel dort später zerstört sein mag, die Entwicklung zu städtischer Blüthe ist allzu jung, und von früher Vorarbeit nichts bekannt. Osnabrück und Paderborn haben sich weniger noch erhoben. Unter weltlichen Städten hat sich in Bielefeld ein umfassendes Werk erhalten. Es kann aber ebenso gut nur dorthin bestellt sein. Die Stadt erlangt erst 1326 durch Otto, Grafen von Ravensburg, münsterisches Recht, das ursprünglich aus Soest stammt: Schöffenthum älterer Art ohne Gemeinderath, nur mit Zünften und Gilden, unter denen sich die der Kaufleute auszeichnet. (Barthold, IV. S. 127.) Da nun Dortmund gleichfalls, seinem Alter zum Trotz, die Geschlechterherrschaft so lange bewahrt, und seine Selbständigkeit dauernd erkämpfen muss, theilt es das Loos anderer deutscher und flandrischer weltlicher

Städte. Malerei kommt hier, wenn überhaupt, erst zu spätem Flor. So bleibt Soest allein als muthmaasslicher Hauptort für Maler übrig. Wie Cöln verbindet Soest den Vorzug bischöflichen Regiments mit früher Handelsblüthe, und hat noch die ungestörtere Entwicklung in Freiheit und Selbstverwaltung voraus.

Die wahrscheinlich älteste Tafel aus dem Nonnenkloster Wormel im Bisthum Paderborn — jetzt als Geschenk des Herrn Geheime-Raths Bartels in der Kupferstich-Sammlung zu Berlin — grenzt noch in kleinem Raume an jene theologisch allegorisirende Richtung der früheren Periode. Die reine Jungfrau soll als Ursprung der christlichen Kirche gefeiert werden. Maria steht mit dem Kinde im Mittelpunkte des salomonischen Tempels; neben ihr links die Verkündigung, rechts die Geburt; auf den Stufen, dem Tempel zunächst, sind zwölf Löwen mit den Namen der Apostel und Worten des Credo; diesen zur Linken wieder Virgil, zur Rechten Albumasar mit Stellen ihrer Schriften, die auf des Heilands Geburt gedeutet werden; weiter auf Goldgrund in architectonischen Räumen je drei Heilige, und darunter die Eigenschaften der Jungfrau, dem englischen Gruss entlehnt; unten zuletzt zu Maria's Füssen ein langer weissgekleideter Mann im Sarge als tuba gigantis bezeichnet, und zu jeder Seite Sybillen.

Von Lebensfrische und Freudigkeit kann noch nicht die Rede sein. Die Figuren, minder geschwungen als ehedem, neigen etwas das Haupt. Die weiblichen schmalen Köpfe sind meist im Abstich cölnischer Rundung von sehr hoher Stirn, eng geschnittenen Augen, starker nach unten gespitzter Nase, vollen Lippen und langem Kinn. Die

graugelbliche Carnation, überhaupt die Färbung ist weder schattentief noch lebendig und fein; der Auftrag von weichem Fluss, doch flüchtig, und die Naturbeobachtung wenig vorgeschritten.

Dennoch scheint dies ein Ausgangspunkt, von dem aus sich andere durch Hinwendung auf wirkliche Hergänge und Farbenglanz in näherer Verwandtschaft mit Cöln, vielleicht selbst auf Anstoss dortiger Meister, selbständig weiterbilden.

Ein derartiger Meister wenigstens hat uns ganze Reihefolgen zurückgelassen. Sein letztes Werk mit der Jahreszahl 1400 macht ihn zum Zeitgenossen Wilhelm's, so dass er füglich um 1340 geboren sein kann.

Der frühere Cyclus kleiner Bildchen mit dreiviertel Fuss hohen Figuren ist durch Ankauf der Krüger'schen Sammlung nach London gekommen. Er beginnt mit Adam's Erschaffung und Sündenfall, und endet nach mehrfachen Scenen aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi mit dem Weltgericht. Einfachere Situationen, die Verkündigung, Geburt, Darbringung, Flucht und Kreuzigung, erhalten Werth nur durch die Unbefangenheit, mit welcher der Vorgang mehr angedeutet als dargestellt ist, ebenso durch liebliche Farbe, die selbst den bewegteren Scenen, trotz übertriebener Form und Geberde, noch Reiz verleiht. Nach beiden Seiten lässt sich die nähere Verwandtschaft mit dem benachbarten Cöln nicht leugnen. Die häufig sackartigen Gewänder, fast ohne Faltenwurf, stehen aber weit unter Meister Wilhelm. Auch den nackten Gestalten fehlt alle Wahrheit. Die Köpfe, mit übermässig hoher Stirn und sehr langem Kinn, gehören ausserdem durch stark einfallende Schläfe und breite Backen-

knochen dem Meister eigenthümlich an. Der Mund mit den vollen Lippen ist nicht selten schief gestellt. Der graugelbliche tiefere Fleischton erhält mehr durch weissliches Licht als durch Schatten Rundung.

Bedeutender, als Ganzes betrachtet, erscheint der Hochaltar von 1400 in der Martinikirche zu Bielefeld. Der Bau der Kirche, aussen mit zwei hohen Westthürmen, innen mit Rundpfeilern und stark vortretenden Querschiffen, fällt in's vierzehnte Jahrhundert. Die Verhältnisse sind schlanker als sonst in Westphalen, besonders in dem geradlinigten Chor, der erst gegen Schluss des Jahrhunderts, vielleicht kurz vor Bestellung des Hochaltarbildes, geendigt sein mag. (Lübke, Die mittelaltr. Kunst in Westph. S. 268.)

Thürmchen, Pfeiler, Bogen, Standbilder und reicher Zierrat machen den Altarbau heiter und festlich. Die Gemälde aber zeigen denselben Mangel an Beobachtung und Kenntniss. Vorgänge, Formen, Gewänder sind fast nur skizzirt. Der Meister sieht auf eine Gesammtheit, die der Beschauer mühelos verstehen soll.

Das Mittelbild, in den halblebensgrossen Figuren wider Erwarten gelungener, stellt die Verehrung der Jungfrau dar. Auf breitem Steinthron, mit grünem grossmustrigem Teppich belegt, und einem Ueberbau, von welchem fünf Engelköpfchen herniederschauen, hält Maria das auf ihrem Schoosse stehende Kind. Zu Füssen sitzen ihr links in Silberrüstung Georg mit zweien anderen Heiligen, rechts Catharina mit heiligen Frauen, sämmtlich in meergrünen, violettenen, rothen, orangen, hellen Gewändern. Neben dem Throne rechts stehen Paulus und Petrus, auf der Gegenseite die beiden Johannes.

Dann folgen als feste Flügel je sechs kleine Tafeln, die güldene Pforte und Maria's Geburt, die Darbringung und Vermählung, die Taufe und der Einzug in Jerusalem, Abendmahl und Gebet, Kreuzigung, Grablegung, Vorhölle und Auferstehung.

Der Ausdruck der Männer ist ohne Keckheit offen; sie schauen unbestimmt in's Weite; die Frauen sind mild und freundlich; allen aber überschattet leise schon ein Flor von Ernst und Sinnen die helle Freudigkeit.

Die kleinen Tafeln bewahren nur für Christus und Maria die nach oben gespitzte hohe Stirn und das lange Kinn; in den grösseren wird die Gesichtsform runder, in Maria's Wangen und Kinn übervoll. Die männlichen Physiognomieen streben nach individuellerer Charakteristik. Die Figuren sind schlank, die zum Theil seltsam verbogenen Finger und Hände ausser Verhältniss lang. Den Fleischton, bald weisslich, bald röthlicher, mildern graugrünliche Schatten.

Besser erhaltene Stellen deuten auf Fleiss. Doch ist eher von Flüchtigkeit als von gediegener Behandlung zu sprechen. Der Faltenwurf vornehmlich bleibt flau durchweg. Der Farbenreiz muss für Alles einstehen.

Verwandte Gemälde derselben Zeit aus Warendorf, Theile wahrscheinlich eines grösseren Altarwerks — Gefangennahme, Geisselung und Ausgiessung — sollen gegenwärtig zu Freckenhorst im Münsterlande aufbewahrt sein. Lübke zählt sie zu den besseren Beispielen des cölnischen Typus; klar in Farbe und von beseeltem Ausdruck. (Lübke, ibid. S. 343.)

Der gleichen Grundform, wenn auch minder belebt

und schulmässiger folgt ein grösserer Altar in dem südlichen Seitenchor der Wiesenkirche zu Soest.

Der obere Aufsatz stellt in der Mitte Gott-Vater dar, der vor sich Christus am Kreuze trägt; links und rechts durch Säulchen mit Rundbogen davon getrennt, steht je ein Heiliger. Das Ganze auf Goldgrund in strengem Styl und scharfem bestimmtem Faltenwurf deutet noch auf frühere romanische Zeit, so dass sich die Wandinschrift, welche besagt, der Altar sei 1376 geweiht, nur auf den Flügelaltar darunter beziehen kann. Sowohl die figurenreiche Kreuzigung aber, als auch die Anbetung der Könige und der Tod der Maria waren vor acht Jahren so vollständig übermalt, dass sich die ursprüngliche Hand und Beschaffenheit durchaus nicht beurtheilen liess. Eine glückliche Herstellung muss seitdem diese grobe Tünche entfernt haben. Herr Lübke, der Anordnung, Charakteristik und Formen wenig rühmt, hebt den Farbenauftrag als „leicht und licht“ hervor. Die Aussenseiten enthalten in rosenrother Architectur, durch Säulenstellung gesondert, vier Heilige. (Ibid. S. 335 u. S. 338—339.)

Ein Fortschritt ist in dem Stufengange dieser Gemälde nicht zu verkennen. Den Gipfel jedoch ersteigt erst ein besserer Meister.

Dieser allein wird durch Wilhelm von Cöln nicht überboten. Beider Aehnlichkeit in Empfindungsweise und Färbung bleibt unverkennbar. Und doch lässt sich bei Keinem auf Nachahmung schliessen. Sie malen wie Zwillingsbrüder, die man verwechseln kann, sieht man sie nicht bei einander.

Leider haben sich gerade von diesem Meister nur wenige Tafeln erhalten. Die bekanntesten zwei, jetzt im

Stadtmuseum zu Münster, gehörten der Walpurgisstiftskirche zu Soest, wo sie als Deckel ein Schränkchen schlossen. (Passavant, Kunstbl. 1841. Nr. 100. S. 414. — Lübke, Die mittelaltr. Kunst in Westph. S. 339.) Sie stellen unter Steinbaldachinen die H. Dorothea mit dem Rosenkörbchen und Rosenstrauch dar, und die H. Ottilie mit zierlicher Perlenkrone, Gebetbuch und Palme. Wie bescheiden stehen Beide da! Fein, mehr als schlank, das Haupt geneigt, in mädchenhaft holder Reinheit, freundlich auch ohne Lächeln, sinnend, doch nicht über Schuld und Schmerz. Die hohen Stirnen breiten und wölben sich, die Backenknochen der volleren Wangen treten zurück, die Nase wird edler, das Kinn reizender. Nur Dorothea's Augen stehen wie bei Meister Wilhelm etwas schief.

Der Faltenwurf macht den gleichen Fortschritt. Ohne Einbusse von Weiche und Fluss gewinnt er an Bestimmtheit in naturwahren Motiven.

Den besten Vorzug aber giebt die seelenzarte Stimmung und Färbung. Der leise röthliche Fleischton steigt in Treue; Dorothea's zinnoberroth heller Mantel über dem saftgrün gemusterten Goldbrokat und Ottilien's Silberkleid mit durchscheinenden lackrothen Drachen, ihr grüner Mantel, gelblich im Licht, mit Hermelin, alle diess auf bescheidenem Goldgrund und warm in Schatten vereint sich bei reinlicher Ausführung ebenso mild und sanft als glänzend und freudig.

Demselben Meister, wenn auch keineswegs mit Gewissheit, möchte ich noch ein bedeutenderes Altarwerk, im Besitze des Herrn Ober-Procurator Bessel zu Cleve, beimessen, das E. Förster neuerdings als eine der vorzüglichsten Arbeiten Wilhelm's anführt. (Gesch. der

deutsch. Kunst. I. S. 206.) Ich spreche es diesem nicht etwa als seiner unwürdig ab. Im Gegentheil halte ich es beziehungsweise für vorgeschrittener; besonders aber abweichend von seiner sonstigen Auffassung. Es soll die keusche Empfängniss und unbefleckte Geburt der Jungfrau feiern, und umstellt ihr Bild in künstlicher Beiordnung theils mit alttestamentarischen Hergängen und Charakteren, theils mit altchristlichen Symbolen, deren mystische Beziehung und Tiefe sich der jetzige Herr Besitzer zwar sinnreich zu enträthseln weiss, die jedoch, allen übrigen Werken nach, der Richtung Wilhelm's wenig entspricht.

Schon die äussere Anordnung ist verständig berechnet und alterthümlich. Das Mittelbild behält als Grundform das vierblättrige Kleeblatt, in das auf der Winkelspitze stehend zunächst ein Quadrat, und in dieses wieder mit der schmalen Seite nach unten ein Oblongum gezeichnet ist. Erst in Letzterem sitzt als Mitte die Jungfrau gerade aufrecht, zwar lieblich noch, aber feierlicher in sicherer Hoheit als irgend sonst bei Wilhelm und seiner Schule. Perlenkrone und Sternenkranz schmücken ihr Haupt, ihre Füsse ruhen auf der Silbersichel, über die sich der weite blaue Mantel ausbreitet. Das nackte Kind in ihrem linken Arme scheint eben geboren. Umher in der Hütte, irre ich nicht, sind Joseph, Ochs und Esel. In dem oberen Dreieck folgt die Jungfrau, das Einhorn im Schooss als Emblem der Reinheit, unten die brüllende Löwin mit den Jungen, links der Pelican als Sinnbild des Opfers, und rechts der Phönix mit den Flügeln, die der Strahl der Sonne in Flammen setzt. Die Halbkreise des Kleeblatts enthalten als Parallelen des alten Bundes oben Moses mit dem unverdorrten feurigen Busch und Aron

mit Blättertreibendem dürrem Stabe; unten Gideon, Joas Sohn, mit dem bethauten Fell, und Ezechiel vor der verschlossenen Pforte, die nur der Herr betreten durfte. Zwischen den Halbkreisen sind je zwei Propheten; die übrigen Eckräume füllen vier Richter oder Könige.

Eine in Goldgrund gepresste Verzierung, welche Herr Bessel wegen entfernter Aehnlichkeit mit einem W, als Monogramm Meister Wilhelm's ansieht, kann meine Zweifel um so weniger entkräften, als auch die genaueren Umrisse, der bestimmtere Faltenwurf und die feinere Ausführung nicht wie in anderen Gemälden zur Eigenthümlichkeit Wilhelm's gehören. Man glaubt zunächst eine Emailarbeit vor sich zu sehen. Der Goldgrund, das milde Weiss der Einfassungen, das saftige Gelbgrün der Gewänder, ihr helles Rosa, Hellblau und Violett, der warme Fleischton, durch Perlgrau nur sanft gekühlt, haben den mildesten Einklang, aber durch das Ganze geht schon ein erhöhterer Ernst, überhaupt ein individuellerer Ausdruck, als Wilhelm zu geben liebt. Auch die Propheten verdeutlichen durch Geberde und Miene bereits die Stelle in ihren Schriften, welche der Meister im Sinne hat. Ezechiel vor der Pforte ist im Gesichtsausdruck besonders gelungen.

Denselben Typus wiederholen die grösseren Figuren der Flügel; aussen Johannes und Paulus, innen Augustinus und Hieronymus. Sie sind zu den kleinen Köpfen und kurzen Armen mehr als schlank, und die als Nebensache behandelten Hände nur wenn sie zu Geberden dienen grösser und sauber ausgeführt. Der Faltenwurf dagegen gewinnt, seines weichen Schwungs ungeachtet, eine Festigkeit, die an Taddeo Gaddi erinnern darf. Jo-

hannes hat alle Lieblichkeit cölnischer Schule, Paulus aber beweist über Wilhelm hinaus ein strengeres Studium und widerlegt jedenfalls Herrn Bessel's Vermuthung, dies umfangreichere feinere Werk gehöre zu Wilhelm's Jugendarbeiten. Verblasener und flüchtiger sei er erst in späteren Jahren geworden. Ein Meister, der so beginnt, endet am wenigsten in einer Epoche, die auf Naturtreue hindrängt, mit unaufmerksamer Nachlässigkeit.

Wie der Nordosten geben südwestlich der Oberrhein und die Schweizer Städte geringe Ausbeute.

Und doch scheint keine Stadt hier für Malerei geeigneter als das berühmte Strassburg. Die frühe Entstehung zur Römerzeit, die Lage in weiter Ebene, dem Strome nah, die allemannische Bevölkerung, durch fränkische Colonisten und sonstigen Zuzug von glücklicher Mischung, frühes Emporblühen durch Verkehr und Fleiss — alle Vorzüge, welche in Cöln ununterbrochen die Kunst begünstigen, treffen zusammen. Einer jedoch bleibt aus. Die alte Selbständigkeit freier Bürgerschaft im Verhältniss zu ihrem Herrn. Schon Otto II. bestätigt 982 dem Bischof Archimbald die früher ertheilten Grafschaftsrechte über die Stadt, welche der cölnische Erzbischof so vollständig nicht hatte erlangen können. Ja mehr noch: das älteste geschriebene Stadtrecht aus der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts belässt die Bürger verhältnissmässig in dienstlicher Abhängigkeit. Die Kaufleute müssen des Bischofs Botschaften ausrichten, die Kürschner seine Pelze fertigen, die Schwerdtfeger Helme und Schwerdter der Dienerschaft säubern, die Schmiede Hufeisen und Nägel, die Sattler Sättel liefern, die Küfer die Weinfässer binden, und auch die übrigen alle wenigstens fünf Tage im Jahr für den Bischof arbeiten. Mit

der hohen Gerichtsbarkeit belehnt zwar derselbe Stadtherr seinen Vogt nur nach Kur und Zustimmung der Bürger, doch auch der Domherren und Ministerialen. Für Diebstahl, Geldschuld und Frevel setzt wieder der Vogt seinen Schultheissen ein, der Recht nach dem Urtheil spricht, das die Bürger finden. Polizeigewalt übt der Burggraf; für Maasse, Zollabgaben und Baulichkeiten sorgt der Zöllner; für Ordnung und Recht in Gewichten und Münzverkehr der Münzmeister, zusammt als Beamte des Bischofs.

Ein Stadtrath aus zwölf Mitgliedern der Geschlechter und Ministerialen mit einem oder zwei Bürgermeistern wird als anerkannte Stadtbehörde erst 1219 und 1220 erwähnt. Von dieser Zeit ab geht die Entwickelung schneller. Die wichtigsten Zweige der Polizeigerichtsbarkeit und Verwaltung sind gegen Ende des Jahrhunderts gesetzlich in Händen des Raths, und die Privilegien erweitern sich mehr und mehr. Das hohe und ordentliche Gericht jedoch bleiben dem Schultheiss und Vogt. Die anderen bischöflichen Beamten bestehen nur mit beschränkter Befugniss. (Gaupp, Die deutsch. Stadtr. d. Mittelalt. Bd. I. S. 36—93.)

Auch die Adelsherrschaft kann sich so dauernd nicht als am Niederrhein halten. Im Elsass gerade, wie in der Schweiz als dem Sitz österreichischer Landeshoheit, entbrennt der Kampf zwischen Geschlechtern und Bürgerthum am heftigsten. Strassburg's Patricier, wie in jenen Städten fast überall, waren in sich zerspalten und stets in Fehde. Ein blutiger Ausbruch, der die Strassen mit Getümmel und Mord erfüllt, macht ihrem Uebergewicht schon 1332 ein Ende. Der Rath wird durch die zehn

damaligen Zünfte abgesetzt, ein neuer aus ihren Mitgliedern errichtet, und ein strenges Strafgericht über den entwaffneten Adel verhängt. Nach Verbannung der Schuldigen kehren zeitweise Frieden und Ruhe zurück.

Seuche, Judenverfolgung und andere Plagen wüthen dann zwar wilder als anderwärts, doch wechseln auch wieder mit besseren Tagen. (Barthold, ibid. IV. S. 9 bis 12; S. 56—58.) Das Stadtgebiet vergrössert sich mit dem Reichthum; Stiftungen von weitem Umfange gedeihen; den Sinn für Kenntniss erweckt der Aufenthalt gelehrter Männer. Für die Kunst wirkt vor Allem der Bau des Münsters, der sich durch drei Jahrhunderte fortzieht. Die Strassburger Bauhütte erhebt sich in Deutschland zu erstem Range, und der Bau selber giebt für Sculptur und für Malerei Gelegenheit. Die dreiundfünfzig Altäre der Kirche können des Bilderschmucks aus den verschiedensten Zeiten nicht ganz entbehrt haben. (Grandidier, Essai sur l'église cathédrale de Strassb. Strassb. 1782. S. 297. — Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. II. S. 320 bis 349.)

Dennoch ist Strassburg, sei es aus Mangel älterer Ueberlieferung, sei es aus vielfachen anderen Gründen, weder jetzt noch später ein Hauptsitz Elsasser Malerschulen. Soweit ich mich umgesehen, Spuren habe ich nur in der sogenannten „neuen Kirche" gefunden. Ursprünglich für ein Dominicaner Kloster erbaut und 1260 eingeweiht, erweitert sie sich durch Anbau des schönen Chors, der 1345 vollendet wurde. Die Klostereinkünfte waren beträchtlich, und schon Albertus magnus und Johannes teutonicus fanden hier, wie später Johannes von Dambach und Tauler Aufnahme und Unterhalt. Kirche und Kloster

kamen erst bei der Uebergabe Strassburg's an Ludwig XIV. an die Protestanten. (Edel, Die neue Kirche in Strassburg. Strassb. 1825. S. 7—32.)

Die Ausbesserung eines Mauerrisses führte hier 1824 zur Entdeckung alter Fresken, von welchen ein Theil vielleicht schon kurz nach Umbau der Kirche gemalt sein kann. Besonders auf der westlichen Seite drei Reihen einzelner Heiliger, etwa dreissig halblebensgrosse Figuren, und auf der südlichen, später vielleicht hinzugefügt, Scenen aus der Passionsgeschichte, z. B. Christus mit den schlafenden Jüngern am Oelberge; wie es heisst, von vieler Feinheit und schönen Köpfen. Kaum aufgedeckt wurden sie jedoch um schlechter Erhaltung willen bald wieder übertüncht, so dass ihre Entstehungszeit nicht mehr bestimmbar ist. (Edel, ibid. S. 62. — Kunstbl. 1824. Nr. 72.)

So bleibt denn das älteste vorhandene Denkmal immer noch eine seidene leider sehr übermalte Fahne mit dem Wappen der Stadt und des Bischofs; gegenwärtig in der Bibliothek. Sie wiederholt in Stellung der Hauptfigur ein altes byzantinisches Vorbild, muthmaasslich aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, verändert jedoch sowohl die Färbung als auch die Formen und Ausdrucksart, in welchen sich der cölnische Schultypus ohne Nachbildung geltend macht. In der Mitte sitzt, als zum Stadtwappen gehörig, die Jungfrau in blauem Gewande mit ausgebreiteten Armen, die Hände emporgestreckt. Goldene mit Edelsteinen besetzte Spangen verengen am Oberarm die dann erst weiten herabfallenden Aermel. Christus auf ihrem Schooss in röthlichem Kleide, die segnende Rechte nach wahrscheinlich griechischem Ritus gehoben,

hält in der Linken die Lilien, die der Bischof von Strassburg im Wappen führt. Die Färbung ist hell; der Faltenwurf wie die rundlichen Köpfe weich, der Ausdruck freundlich.

Die Ueberreste der Schweiz beschränken sich ähnlich auf die fast zerstörten Wandgemälde im Kloster Klingenthal zu Basel, die Burckhardt in das letzte Viertel des Jahrhunderts versetzt. (Kugler, Gesch. der Mal. 2te Ausg. I. S. 261.) Ursprünglich sind sie wichtig bereits durch ihren Inhalt. Sie zählen in Deutschland zu den frühesten Darstellungen des Todtentanzes.

Die Schauer der Pest endeten in Basel mit dem Erdbeben, das den grössten Theil der Stadt in Trümmer warf und durch Brand verzehrte (18. October 1356).

Wie hätte sich da nicht die Gewalt des Todes einprägen und den Maler auffordern sollen, diese Schrecken noch einmal vor's Auge zu bringen und für das wieder beruhigte Herz durch Frohsinn zu lindern. Die wenig geübte Kunst kann jedoch weder aus der Wirklichkeit die genügenden Formen nehmen, noch den Versuch phantastischen Muthwillens durchführen. Auch der Schwung, die Einsicht, mit denen Orcagna kurz darauf in Pisa den Sieg des Todes verherrlicht, fehlen in jeder Rücksicht. Wo Seelenlieblichkeit überwiegt, kann ein energischer Styl keinen Raum gewinnen.

Schwaben ist während dieser ganzen Epoche von den Städtekriegen vollständig beansprucht. Der Erbfeind der Städte, Graf Eberhard, den Carl als Landvogt bestätigt hatte, missbraucht seine Macht verderblicher, als die Grafen von der Mark in Westphalen. Sein steter Rückhalt an Oesterreich, Carl's vieldeutiges, Wenzel's übles

Regiment geben seinen Anschlägen immer drohenderes Gewicht. Anfangs zwar setzt sich der schwäbische Bund nach Nürnberg's Beitritt in solches Ansehen, dass ein Schiedsgericht den Greiner in Schranken hält (1350). Das pomphafte Aufgebot und der Kriegszug gen Zürich haben ebenso wenig den bezweckten Erfolg. Den Bürgern, die vor den Mauern der Schwesterstadt stehen, wird die Gefahr nur deutlicher, in der auch daheim die Freiheit schwebt. Bald aber verschlimmert sich die Lage, und Schwaben fühlt die schwankenden Maassnahmen des Kaisers am schwersten. Auf dem Esslinger Reichstage hatten ihn die Pfahlbürger, deren Fortbestand die goldene Bulle verhindern soll, beleidigt, und im Uebermuthe das Kloster gestürmt, in welchem er wohnte. Als ihm der unermüdliche Eberhard nun die Stadt erobert, schenkt er unbedacht diesem die Reichsvogteigefälle auch aller anderen. Dass der Graf jetzt die Bürger in jeder Art presst, versteht sich von selber. Erst als er sich zu grösserer Sicherung mit den Habsburgern vereinigt, leiht der wieder argwöhnische Kaiser den Klägern sein Ohr und zieht zur Hülfe. Der geschlagene Graf muss sein Bündniss lösen (1360) und den Städten gerecht sein. Leider erhebt er sich bald genug um so höher. Der kleinere Adel schaart sich vergeblich gegen ihn; er besiegt unter städtischem Beistande die gefährlichsten Banden, die sich jetzt gegen die Städte mit ihm verbinden. So verstärkt führt er 1372 von Neuem Krieg und erzwingt von den Bürgern 1374 fast unerschwingliche Summen, um dem Kaiser Geld für die Wahl Wenzel's herbeizuschaffen.

Endlich verdoppelt der glorreiche Tag von Sempach

den noch nicht gesunkenen Muth. Seit nun auch die deutschen Fürsten und Edlen wie bei Cortryk die französischen durch Bürger und Bauern geschlagen sind, steht die Aussicht nahe, den Kampf um den Vorrang siegreich zu endigen. Dass es um diese Entscheidung sich handelt, wird klarer von Tag zu Tag. Die Fürsten und Grafen sind einig, die Städte gerüstet. Wenzel gönnt Keinem den Sieg und erfreut sich der Schädigung beider Gegner. Der Vertrag zu Mergentheim (1387) hält den Zusammenstoss nur für kurze Zeit auf. Die bairischen Herzöge brechen den kaum geschlossenen Frieden. Da geht die Brandfackel erst durch Baiern, dann durch Franken und Schwaben. Es ist ein ächt deutscher durcheinandergewirrter Krieg, hier und dort auflodernd, abbrechend und wieder entflammt, bis der alte Eberhard und Ulrich, sein kühner Sohn, den Hauptschlag herbeiführen (23. August 1388). Die Ulmer und Nürnberger an der Spitze von Söldnern und Bürgern schwäbischer und rheinischer Städte stürmen den befestigten Kirchhof bei Döffingen schon mit gutem Erfolge, als sich ihnen Graf Ulrich, vom Ross gestiegen zu gleicherem Kampfe, entgegenwirft. Er fällt, und mit ihm sechszig Edle und Knappen. Der Sieg scheint den Bürgern gewiss. Nun aber mehr zur Wuth als zum Schmerz ergrimmt, stürzt der alte Vater mit frischer Schaar in die Haufen, und unerwartet zu gelegenster Zeit sprengt noch Wolf von Wunnenstein mit pfälzischen Rittern herbei; Eberhard's alter Feind, doch von stärkerem Hass gegen Städte und Bürger. Die Nürnberger — bestochen, heisst es, von ihrem Führer — fliehen zuerst; der Ulmer Hauptmann hält mit dem Bundesbanner ehrenhaft aus; doch er wird

erschlagen, und so die Tapferen alle, welche weiterkämpfen.

Als sich nach diesem Siege das Fürstenheer trennt, erholt sich der Bund zwar von seiner Niederlage. Am Rhein, im Elsass aber ging's um so übler. Das Uebergewicht im Reiche war eingebüsst, und nur das richtigere Gleichmaass der Macht für die Städte gerettet.

Dennoch litten sie schwer. Rings um ihre Mauern meilenweit liegen die Dörfer in Asche, die Felder unbebaut, die Heerstrassen öde. Diesem heillosen Zustande macht erst 1389 die Fürstenversammlung zu Eger, freilich noch einmal zum Schaden der Städte, ein Ende. Sie müssen ihr Recht zu Bündnissen aufgeben. Der Kaiser, das Reich, der Landfrieden sollen ihr Schutz sein.

Die schlimmsten Zeiten jedoch sind überstanden. Der neue Graf Eberhard, dem Greiner nicht ähnlich, weiss den Werth der ihm geneigten Städte besser zu schätzen. Er bekämpft mit ihrer Hülfe die Adelsbanden, die sich von Neuem regen, und endlich wird auch Wenzel abgesetzt und Pfalzgraf Ruprecht zum König gewählt (1400). (Barthold, ibid. IV. S. 52—55; 59—64; 173—186; 230—236.)

Es liegt auf der Hand, dass eine Epoche so steten Wechsels von Angriff, Abwehr, Verlust und Sieg eine nicht schon entwickelte Kunst weder hervorlocken noch grossziehen kann.

Besonders gilt dies die Malerei. Ihre schwäbischen Ueberreste gehören vereinzelt stehenden abgelegeneren Klöstern und kleinen Kirchen. Von namhaften Tafelbildern kenne ich kein Beispiel. Auch Wandgemälde kommen spärlich vor.

Einen reichen Cyclus früherer Art zeigt nur die St. Veitskirche zu Mühlhausen bei Cannstadt, in der Nähe von Stuttgart. Ein genaueres Urtheil kann ich darüber nicht fällen. Die kleine Kirche hat wenig Licht und die Gemälde sind stark übergangen. Die verschiedenen Abtheilungen, deren Zusammenhang und Folge Grüneisen ausführlich schildert, behandeln die Geschichte Maria's und Christi. (Kunstbl. 1840. Nr. 96. S. 405 — 406.)

Anordnung, Unbefangenheit in Geberden und Ausdruck, Gewandung und Faltenwurf halten sich, ohne sichtlichen Einfluss, auf der Kunststufe der cölnischen Schule. Die Physiognomieen, obschon wenig mannigfach, bewahren Eigenthümlichkeit. Die Stellungen sind lebendig und ungezwungen, vor Allem das Auferstehen im Weltgericht, und in der grossen Maria, welche den Mantel über die Gemeinde breitet, das Hinzudringen, Niederknieen und Beten.

Im Ganzen scheinen die Gemälde des Schiffes ausgebildeter als die übrigen.

Wenn aber Grüneisen auch den Hochaltar derselben Kirche, auf Grund einer Inschrift der Rückseite, gleichfalls mit den Wandgemälden in's Ende des vierzehnten Jahrhunderts versetzt (1384 — 1390), so beruht dies theilweise auf Irrthum. Die Holzfiguren des Schreins sowohl als auch die Flügelgemälde deuten, dem Grade individueller Charakteristik nach, schon auf Einwirkung von Flandern her, die sich erst in der zweiten Hälfte des neuen Jahrhunderts Bahn bricht.

Die Rückseite des alten Kastens allein könnte gleichzeitig mit den Deckengemälden entstanden sein. Der

verwahrloste Zustand jedoch macht jede Zeitbestimmung zweifelhaft.

Zwei liebliche Engelchen in fliessenden gelben Gewändern tragen schwebend das Schweisstuch. Ihre Formen sind weich, die Bewegungen frei, der Ausdruck sanft und der helle Fleischton ohne tiefere Schatten. Darüber lebensgross steht der segnende nackte Heiland, die Rechte auf der Wunde, am Kreuz zwischen beiden Stiftern, welche anbetend knieen. (E. Förster, Gesch. d. deutschen Kunst. Bd. I. S. 195.)

Ein ähnliches Wandbild, die Kreuzigung, schmückt eine Seitenkapelle der Maulbronner Klosterkirche. Auf blaugemustertem Grunde hängt, voll milder Geduld, Christus etwa halb lebensgross, lang und hager, doch wohlgestaltet; rechts klagt Maria, Johannes links, in Farbenhelle und Faltenwurf, als habe sich ein Schüler Wilhelm's hierher verloren. Nur die Engel mit den Kelchen haben genug Eigenthümlichkeit, den oberdeutschen Ursprung nicht auszuschliessen.

In den berühmteren Städten scheint die Malerei brach zu liegen. Ulm hat zwar während Carl's erster Regierungszeit verhältnissmässig Ruhe. Der innere Zwiespalt ist glücklich erledigt; von den Hoheitsrechten des Königs bestehen wenige mehr; Judengefälle, das Patronat über die alten Kapellen, die Rechte der früheren Pfalz, die Münze und Zölle, Alles gehörte bereits der Stadt, deren Mauern sich erweitern und deren Gebiet zur Grösse fast eines Herzogthums anwächst. Mit Gewerben und Handel steht es gut. Verarbeitung von Metall und Holz gelingt wie in Augsburg, der Verkehr mit Seiden, Linnen, Gewürzen und Wein ist belebt, soweit die Gefahr

der Strassen es zulässt, und je höher die Unternehmungslust, je häufiger werden schon Handelsvereine verschiedener Städte. Dass Aufwand und Luxus steigen, beweist der Uebermuth in Gelagen und Kleidern und die nöthige Beschränkung des Würfelspiels, der Trinkstuben und liederlichen Häuser. Vor Allem bleibt der Gemeinsinn tüchtig, ohne Streitsucht und Neid der Stände, und die Frömmigkeit, wenn auch der Herrschaft des Klerus abgeneigt, ehrlich und tief. Die Weber hauptsächlich, anders als in Cöln Gent und Ypern, singen und dichten hier stillen Gemüths ihre geistlichen schlichten Lieder. (Jäger, ibid. S. 217—294.)

So regt sich denn auch nach langem Zwischenraume endlich die Baukunst wieder zu frischem Leben. Das ältere Rathhaus ist 1370 vollendet, das Kloster der Prediger ein Jahr später umgebaut. Als die Städte sich Wenzeln zu huldigen weigern, belagert zwar des alternden Kaisers Heer die Stadt und verheert ihr Gebiet. Jeder Angriff aber wird abgeschlagen, und so guten Muths sind Rathmannen und Bürgerschaft, dass sie noch in demselben Jahre (1377) nach festlichem Aufzug den Grundstein zum Münster legen. Nahe dabei hat von jetzt ab eine Bauhütte ihren Sitz, und bleibt mit Augsburg, Basel, Strassburg in steter Verbindung. Meister Heinrich und Michel führen zuerst den Bau, dann Ulrich Ensinger, der später am Strassburger Münster thätig war. (Grüneisen u. Mauch, Ulm's Kunstl. im Mittelalt. S. 15—18.)

Bei Gelegenheit dieses umfassenden Werks, das bis zum Schluss des Jahrhunderts zwar noch nicht weit gedeiht, mögen allmälig auch Steinmetze und Schreiner sich in ihrem Gewerks- und Kunstzweige als Vorschule jener

grossen Meister heranbilden, welche im nächsten Jahrhundert Ulm's Namen verherrlichen. Der Münsterbau selbst aber gehört der Stadt weder dem religiösen Sinne noch der Kunstseite nach eigenthümlich an. Der Erfinder ist unbekannt, die Ensinger kommen aus Bern, und die kolossale Anlage hat mit Ulm keinen weiteren Zusammenhang, als dass der reiche Vorort, das Haupt des Bundes, nächst Nürnberg die wichtigste Stadt ihre unangefochtene Grösse dem ganzen Reiche in einem Prachtwerke verkündigen will, in welchem die Städte immerdar ihre Ehre suchen.

Für die Künste, die sich näher an das besondere Zunftleben und Handwerk knüpfen, und erst auf dieser engeren Grundlage die Sinnesweise, den Bildungsgrad, die Gemüthsrichtung ihres Stammes und ihrer Stadt aus eigener Erhebung vor Augen stellen, — für diese Künste hat Ulm noch immer nicht den befruchtenden Boden.

Je demokratischer die Verwaltung ist, je mehr zugleich Ulm in Berathung, Wehrkraft, Vorsicht und Muth für Franken, Schwaben, die Schweiz, den Rhein mit zu sorgen und handeln hat, je mehr auch kehren sich Aller Augen diesen Hauptdingen ausschliesslich zu. Es sind Tage für Armbrust, Lanze und Hackenbüchse, nicht aber für den Malstock und Pinsel zur Huldigung Gottes durch Schönheit und Kunst. Erholung geben Spiel, Trunk und Tanz, und den nöthigen Trost Gebet und Messe. Malerei blüht freilich anderwärts auch in bedrängter Zeit; wie viel mehr, wenn sich der Kampf um das Grösste bewegt, was der Bürger kennt, um Vorrecht, Herrschaft und Macht seiner Stadt. Sie bedarf dann aber, wenn auch nicht der steten Anschauung und Ueberlieferung des alten

Styls, doch eines mächtigen Anstosses, der alle Hindernisse besiegt.

An solchem Anlass gebricht es in Ulm. Namen von Malern sind reichlich da. Meister Wuruss lebt urkundlich um 1370; Rudolf Schaggan 1385 und Hans Beham bis 1399. (Jäger, Schwäb. Städtew. S. 582—583.) Doch Zunftbuch und Stadtregister beweisen noch keine Künstlerschaft. Die Bezeichnung Maler gilt Jedem, der mit Farben umgehen und anstreichen kann.

Von fraglichen Erfolgen ist nur ein Denkmal übrig, das auf keine Kunsthöhe schliessen lässt. Ich meine die leider beschädigten Fresken auf den Bogennischen eines niedrigen Zimmers im vormaligen Ehinger Hof an der Donaubrücke. (Grüneisen, ibid. S. 11—13.)

Sie stellen an der Eingangsthür, am fleissigsten ausgeführt, sitzend einen Mann mit einem Hunde und eine Frau mit einem Affen, in den anderen Nischen je zwei sitzende Männer dar, an den Fenstern Musicirende. Leider sind nicht nur die feinen bräunlichen Umrisse fast durchweg schwarz übermalt, sondern mehr noch haben die Gewänder jetzt einen wulstigen Faltenwurf, so dass ein sicherer Rückschluss auf den ursprünglichen Werth und Styl kaum möglich bleibt. Die Physiognomieen würden in ihrer Freudigkeit sonst sehr wohl zum Typus unserer Epoche stimmen. In einigen Köpfen treten die Backenknochen schärfer, in anderen weniger heraus. Die Stellungen sind noch etwas geschwungen, die Fleischtöne hell von röthlichem Gelb.

Dem so frühen Ursprunge widerspricht nur ein wichtiger Umstand. Nach Herrn Prof. Hasler's mündlicher Versicherung lässt sich beglaubigt nachweisen, das ganze

Gebäude sei von dem Kloster erst 1447 an die Familie verkauft, deren Wappen mehrfach das Zimmer schmücken. Wappen jedoch sind leicht hinzugemalt, und die in Rede stehenden in der That wie die Wappenhalter und Adler bedeutend roher als die Hauptfiguren. Und was die Männer, die Frau, der Affe, die Musikanten als für Klosterräume unpassende Gegenstände betrifft, so wäre doch immer erst auszumachen, zu welchem Zwecke das Gemach früher gedient hat, und welcher Gesinnung die Brüder waren, die es bewohnten.

Geht in solcher Art Ulm für die jetzige Epoche wiederum leer aus, so spricht Burckhardt dagegen von einer alten Augsburger Malerschule, deren Existenz sich mit einiger Sicherheit vermuthen lasse. (Gesch. d. Mal. I. S. 258.) Den Grund dieser Sicherheit kenne ich nicht.

Allerdings zeigt das innere Stadtleben günstige Aenderungen. Nach einzeln missglückten Versuchen beginnt die Mitherrschaft der Zünfte 1368. Anfangs tumultuarisch. Die Gewerke rotten sich auf geheime Berathung gewaffnet am Perlachthurm unter ihre vierundzwanzig Banner, und senden, nachdem sie die Thore besetzt und das Rathhaus umstellt haben, sechs Abgeordnete an die eben tagenden ehrbaren Herren; offen und dreist mit der klaren Forderung, den alten Rath aufzulösen, Thorschlüssel, Rathhaus, Stadtbuch und Siegel einzuhändigen und in den Antheil der Zünfte am Regiment zu willigen. Die klugen Herren brausen nicht auf wie anderwärts, und greifen noch weniger nach dem Schwerdt. Sie geben im Gegentheil gütlich nach und rufen die Zünfte zu einträchtiger Berathung herbei. Nun gehen Boten nach Ulm,

dem Rhein, der Schweiz, um kennen zu lernen, was dort Rechtens sei, und nach ihrer Rückkehr rettet dieses bedachtsame Verfahren den Geschlechtern mehr als zu hoffen stand. Sie bewahren in dem engeren Rathe, ohne Erblichkeit, fünfzehn Stellen gegen dreissig der Innungen, und wenn auch die Besteuerung zu gleichmässiger Vertheilung kommt, braucht das Patriciat doch nicht in die Zünfte aufzugehen. Die oberdeutschen Städte bleiben aristokratischer als die niederdeutschen. (Paul v. Stetten, Gesch. d. reichsfr. Stadt Augspurg. I. S. 113—117. — Barthold, Gesch. der deutsch. Städte. IV. S. 69—71.)

Ein Theil der Geschlechter wandert zwar aus und schliesst sich zur Bedrängniss der Stadt deren Feinden an; einundfünfzig Familien aber bleiben und sind auch einsichtig genug, den Zünften die meisten Gerichtsplätze einzuräumen.

Minder glimpflich aus altem Hass verfahren die Bürger mit dem Klerus. Ihr Bischof hält sich beim nächsten Kriege, in welchem die Stadt gegen den Baiern ficht, hartnäckig auf der feindlichen Seite. Das rächen die Zünftler gleich bei der ersten Verletzung durch Zerstörung der bischöflichen Pfalz und der Prälatenhöfe, und wer von Geistlichen nicht zu Bürgerrecht sitzen will, wird verjagt. So ist denn Augsburg gern auch dem Bunde getreu, doch mit geringerer Betheiligung als Ulm, und ebenso bereit, den kaiserlichen Geboten genugzuthun.

Dass sich der Gewerbfleiss nach diesen Vorgängen hebt, ist nicht zu leugnen. Auch der Handel gewinnt an Umfang. In Bauten, Sculpturen und Malerei jedoch steht Augsburg gegen Ulm eher zurück, als dass es her-

vorragte. Die Gemälde des Herrmann von Kötz, welche Stetten nennt, sind verschwunden. (Kunst-, Gewerb- und Handwerksgesch. von Augsb. Bd. I. S. 270.) Aelteste Reste geringen Belangs beginnen erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert.

Man muss sich entschliessen, den Kunstflor Schwabens einer späteren Epoche vorzubehalten.

In Franken hält allein Nürnberg den Wettstreit mit Cöln und Westphalen aus.

Die Pest wüthet auch hier. Zunftunruhen zerrütten die Ordnung der sonst so friedlichen Stadt. Mancher Irrungen ungeachtet hatte bis dahin die Bürgerschaft die wenigen schöffenbaren Geschlechter gewähren lassen. Die gleiche Fortdauer dieser Herrschaft widerstrebt in jeder Rücksicht dem Sinne der Zeit. Als sich der Rath bei der Kaiserwahl nun auf Carl's IV. Seite neigt, schüren Umtriebe des Markgrafen Ludwig den heimlich genährten Hass, der sich endlich Luft macht. Messerschmiede und Metzger allein, stämmige Meister mit handfesten Gesellen, stehen den Geschlechtern zur Seite, die ihre besten Ernährer sind. Die Furcht der ehrbaren Herren ist jedoch diesmal grösser als ihre Zuversicht. Sie fliehen, nachdem die gewaffneten Gewerke sich des Rathhauses bemächtigt haben. Ein neuer Zunftrath mit wenigen bisher nicht rathsfähigen Patriciern sieht auf Ordnung und Zucht. Nirgend entscheidet sich aber sein Schicksal schneller. Die Entflohenen finden draussen Hülfe, wegelagern und stören den Handel, und die Geldnoth hat schon zur Verfolgung der reichen Judenschaft geführt, als Carl IV., Günther's ledig und mit dem Baiern versöhnt, vom Rhein

mit bedeutender Macht heranzieht. Die empörte Stadt muss sich demüthig unterwerfen, und mit dem Kaiser die Vertriebenen einlassen. Hinrichtung und Verweisung bringen die Ruhe zurück. Alle Würden, Vorrechte und Aemter bleiben nach wie vor in den festen Händen der alten Geschlechter. Carl bestätigt zwar, wie es scheint, dem bisherigen Rath gegenüber einen zweiten grösseren. Doch mit wie kleinen Befugnissen. Seine zweihundert Mitglieder gehen aus Ernennung und jährlicher Ergänzung der ehrbaren Herren hervor, auf deren Ruf und Geheiss er auch seine Versammlungen nur zu gutachtlicher Beantwortung ausdrücklich vorgelegter Anfragen hält.

Was in anderen Städten zu neuen Aufständen führen müsste, befestigt sich hier zu dauernder Ordnung weder durch Gewalt noch durch feigen Gehorsam. Es scheint die Nürnberger fragten weniger danach, wer herrsche, als dass sie darauf sahen, wie verwaltet werde. Ueberdies erringen die in Nürnberg gespaltenen Zünfte in anderen Städten nur durch übereinstimmendes Handeln den Sieg, während die Geschlechter die in der Schweiz und am Oberrhein untereinander hadern, in Nürnberg strack zusammenstehen, und dem raubgierigen Landadel abgeneigt, durchgängig fast Grosshandel treiben oder Fabriken herrichten. Ihre Waarenlager und Handelsstuben reichen nach Cöln und Brügge, Bremen und Lübeck und sind mit Italien in blühendem Verkehr. Sie beschäftigen die Gewerke und nähren die Stadt. Die Gewerbe gehen durch das Patriciat selber gedeihlich vorwärts. Draht- und Papiermühlen entstehen. Schiesspulver und grobes Geschütz werden schon 1356 gefertigt. Auch das Kunsthandwerk feiert nicht. Die Teppichweberei verbessert sich, Spielkarten kom-

men in Gebrauch, und der Formenschnitt wagt seine ersten Schritte.

Geschlechter und Zünfte haben ausser dieser engeren Verbindung im Kaiser zugleich ihren gemeinsamen Herrn, dem sie getreu und zu Willen sind. Und gerade Carl bemüht sich um die Zuneigung der berühmten Stadt, in der er, wenn er im Reich ist, am liebsten Hof hält. Schon bei seiner Krönung begnadigt er sie mit fünfzehn Urkunden; der Reichstag, der den Entwurf zur goldenen Bulle feststellt, macht sie zum ersten Reichshof. Dann wieder genehmigt Carl an Stelle der Judenhäuser den geräumigen Herrenmarkt, und erwählt die Frauenkirche, welche Georg und Fritz Rupprecht statt der Synagoge schmucklos innen und bunter nur in Giebel und Vorhalle aufbauen, zur Kaiserkapelle. Um die gleiche Zeit (1355—1361) steigt durch dieselben Meister der schöne Marktbrunnen auf seinem achteckigen Sockel reich mit Bildwerken belebt in zwiefach verjüngtem Aufsatz und leichter Blumen- und Knospenspitze empor und das hohe Eckhaus von Nassau gleichfalls, mit spitzem Dach, Eckthürmchen, wappengeschmücktem Geländer und zierlichem Erker. Ueberhaupt gewinnen die bürgerlichen Bauten schon jetzt den Preis und in die durch so neuen Ausschmuck bereicherte Stadt führt Carl die Kaiserin zur Geburt ihres Erstlings Wenzel, der in St. Sebald die Taufe erhält (1361).

Mehr noch als der ihr gnädige Herr vereinigt die Bürgerschaft ihr gemeinsamer Feind, Burggraf Friedrich V., der stete Genoss des zänkischen Eberhard. Gegen ihn will selbst der doppelsinnige Kaiser seine Lieb-

lingsstadt nicht jedesmal schützen. Einigkeit bleibt die beste Sicherung.

Von den Bürgern, die ausserhalb Vesten besitzen, lässt der Rath sich das Oeffnungsrecht verbriefen, und führt zwischen der gräflichen Amtsburg kühn eine Mauer mit hohem Thurme auf, der den Blick hinaus in's Land und hinab in die Burg giebt. Neben der Vertheidigung wird jetzt selbst ebenso wenig die Zierde vergessen. Kaum steht die Frauenkirche fertig da, so beginnt der Neubau des weiten Chors von St. Sebald (1361—1377). Und ist auch die Gediegenheit des älteren Styls verloren: die kapitällos schlanken Pfeiler der gleich hohen Schiffe breiten ihre palmenartigen Bogen nur um so leichter und heiterer auseinander.

Zu Begünstigungen der noch gar nicht vertretenen Zünfte lässt sich bei näher rückender äusserer Gefahr der Rath, wie es scheint freiwillig, herbei.

Die laufende Verwaltung hatten bisher je dreizehn patricische Rathmannen und Schöffen unter monatlichem Vorsitz von jedesmal zweien geführt. Den kleineren Rath bildeten ausser diesen noch acht Beisitzer aus den Geschlechtern, die „Genannten", zu denen jetzt acht neue Genannte aus den bevorzugten Zünften kommen, um die Wünsche der Bürgerschaft, obschon nicht mit entscheidender Stimme, zur Kenntniss des Raths zu bringen.

Das Zugeständniss ist klein, doch erscheint genügend. Genau besehen theilt die Mehrzahl der Patricier das Loos der Gewerke. Nur die dreizehn ältesten Rathsherren bilden mit vier Genannten aus den Geschlechtern den „inneren geheimen Rath". Umfassendere Beschlüsse bleiben dem Ausschuss der sieben Senioren vertraut, und han-

delt es sich um Kriegsrüstung, Bündnisse, Geschäfte mit Fürsten, Kaiser und Reich, dann sofort tritt ein noch engerer Vorstand von dreien ein. Der Gang und Zusammenhang aller Vorkommnisse jedoch wird nach Ausscheidung des Kriegsobersten den beiden „Losungern“ allein bekannt, die den Stadtschatz verwalten und die Vermögenssteuer, „die Losung“ bestimmen. Ihre Macht ist die weiteste. Sie haben nur den Siebenherren Rechnung zu legen und bleiben dem inneren Rathe verantwortlich.

Mit Carl's IV. Tode sind auch für Nürnberg die friedlichen Jahre vorüber. Auf grosse Kriegsunternehmungen lassen sich aber die vorsichtigen Herren minder tief als der schwäbische Vorort ein. Ihr näherer Feind fordert Wachsamkeit, und sie stehen zwischen Kaiser, Fürsten und Städten gern in der Mitte.

Den Verrath ihres Hauptmanns, die Flucht ihres Heeres bei Döffingen machen sie jedoch theilweise wieder gut. Als Friedrich V. mit dem Würzburger und Bamberger Windsheim belagert, fallen sie mit tausend Reitern und vollzähligem Fussvolk seine Dörfer und Schlösser mit solchem Muth und Erfolge an, dass Friedrich sich heimwärts kehren muss, und sie in spätem Herbst noch das Bundesheer unter dem Banner des Reiches nach Windsheim führen.

Das letzte Jahrzehnt gleicht in besserer Ruhe den früheren. Und als sollte das Jahrhundert auch mit einem Baudenkmal charakteristisch abschliessen, übertrifft wenigstens in geschmackvoll durchbrochener feiner Arbeit der neue Vorbau der hohen Brautthür von St. Sebaldus jedes vorangehende ähnliche Werk.

In Kenntniss der Form und geschicktem Meissel thut

sich ausserdem seit 1360 Sebaldus Schonhofer hervor. Er ringt bereits in dem Statuenschmuck des schönen Brunnens und der Frauenkirche mit allen gleichzeitigen Meistern um Sieg. Wenn die Cölner Bildhauer in ihren schlanken Figuren für Gewänder und Stellung den sanften Schwung und malerisch weichen Ausdruck vorziehen, am Mittelrhein dagegen, in Hessen und Sachsen die naturwahre Durchbildung von Gestalt und Charakter überwiegt, sucht Schonhofer nach Vermittlung beider Richtungen. (v. Rettberg, Nürnb. Kunstl. S. 25—38. — E. Förster, Gesch. d. deutsch. Kunst. Bd. I. S. 178—181. — Fr. Kugler, Handb. d. Kunstgesch. S. 587. — Barthold, Gesch. d. deutsch. Städte. IV. S. 46—49; 71—73; 164; 175 u. 182—183.)

Diese Meisterschaft leistet zu rechter Zeit der Malerei Hülfe. Leider nur ist die Entstehungszeit der sonst unbestrittenen Tafeln noch immer in Frage und der Ursprung anderer nicht festgestellt.

Gehören die besten bereits hierher, so scheint der grosse Sprung von den Altarbildern der Jacobskirche (S. 161 u. 162) zu der jetzigen Schönheit — lässt man die Heilbronner Tafeln und die Wandgemälde zu Forchheim bei Seite (S. 163 u. 206—208) — fast unerklärlich.

Wie für die nächste Epoche häufiger, darf man jedoch bei sonst günstigen Umständen auch für die jetzige bereits in der strengen Forderung vorbereitender Stufen nachgeben. Die Vorliebe für Gestalt und Ausdruck der Gegenwart lässt als lebendige Quelle die Möglichkeit zu, ohne Jahrhundertlange Vorarbeit frisch zu beginnen. Die Städte sind überdies durch Getümmel und

Krieg nicht so dauernd gesperrt, dass kein Oberdeutscher nach Cöln oder Soest reisen könnte, und kein dortiges Werk herüberkäme. Die gleichen Lagen und Schicksale dringen im Gegentheil auf Verbindung und Bündnisse. Durch welchen Anlass unter solchen Umständen Kunst erweckt, eine Schule gegründet wird, bleibt nach Jahrhunderten leicht unerweisbar.

Scheint Nürnberg nun, nach stätiger Entfaltung in Bildwerk und Bauten, jetzt durch gleichmässig innere Ruhe überhaupt für Malerei besser als Strassburg, Ulm und andere geeignet, so bedingt und fördert der Charakter der Stadt zugleich die bestimmte Richtung, in der sich die fraglichen Meister auszeichnen.

Nürnberg ist kein ausschliesslicher Handelsort. Handwerk und Fabrikation und in beiden die sichere Tüchtigkeit bleiben sein Vorzug. Fabrikation hauptsächlich übt das Auge für die Art und Gestalt der Dinge, und macht, obschon sie die Phantasie nicht befeuert, die Hand geschickt, das in's Werk zu richten, was der Blick erfasst und der Geist erfindet. Dass Wenige regieren und minder oft wählen, zieht ausserdem das höhere Handwerk, aus welchem die Kunst entspringt, nicht so durchgreifend und wiederholt zu praktischer Pflicht und Mitwirkung in die Kämpfe der Zeit hinein, und lässt dem Gewerkstande im Uebrigen doch Gewicht und Ansehen. Vielfacher Bekanntschaft aber und engen Umgangs mit den Höchstgestellten bedarf noch die Kunst nicht in dem später nöthigen Grade.

So sind die Nürnberger zwar von minder beweglicher Einbildungskraft als Meister Wilhelm und seine Schule, doch nun auch nicht flüchtig in Gedächtniss und Blick. Sie lenken ihr Augenmerk strenger auf genaueren

Umriss, auf Einsicht und Kenntniss, auf festere Modellirung und kräftige Farbe. Und dieser Fortschritt hält sie nicht von empfindungsreicherem Ausdruck ab. Der Sinn für Gehorsam, Sittigkeit, inneren Frieden erschliesst ihnen das Einklangsvolle in Charakter und Seele, und noch drängt sich die Wirklichkeit so scharf nicht auf, dass die holde Anmuth verloren ginge und nur das Rohere Eingang fände. Die Belebung von Innen wird weder gestört, noch thut sie Verzicht auf Reinheit und Milde. Die sorglose Frohheit allein tritt zurück. Statt ihres Kinderglücks kommt früher das Sinnen ruhiger Bescheidenheit zum Vorschein, und bei individuellerer Charakteristik das Bedürfniss ernster Andacht und Unterordnung.

Erst seit Kurzem sind die hierhergehörigen Werke hervorgesucht und theilweise wieder in Stand gesetzt. Ihrer kunstgeschichtlichen Würdigung hat sich besonders Waagen und neuerdings Herr v. Rettberg unterzogen. Für den Mangel an sicheren Belegen mit Erfolg. Nur im Einzelnen bin ich weder mit den Zeitbestimmungen noch mit der Schätzung jedesmal einverstanden.

Der Hauptmeister erscheint als Schonhofer's muthmaasslich jüngerer Zeitgenosse. Er folgt ihm in Kenntniss der Körpertheile mit Ausbildung jenes Seelentons, den nur die Farbe zum Ausdruck bringt, ohne das übertragen zu wollen, was die Sculptur voraus hat, die volle leibliche Gegenwart.

Vollständig jedoch ist nur ein Werk erhalten. Die Haupttafel mit der Krönung der Jungfrau, sowie die Flügel mit acht Aposteln stehen nach gelungener Reinigung wieder an ihrem ursprünglichen Ort, dem Empor der St. Lorenzkirche. Die Aussenseiten sind davon getrennt im ersten Saale der Burg geblieben.

Der Vorzug liegt ausser der kräftigen Färbung in der zum erstenmal besseren Form, deren Reiz eher als Meister Wilhelm's das Lob „idealer Schönheit“ zulässt, und doppelt der Schule von Prag gegenüber im Werthe steigt.

Maria's einfaches blaues Gewand lässt keusch die schlanke Gestalt hindurchscheinen. Die schmalen Hände auf der Brust, das seitwärts geneigte Haupt in holder Bescheidenheit leise senkend, wagt sie es kaum, mit dem Sohn und Herrn auf derselben Bank, demselben rothen Teppich zu sitzen, der sich mit Gold durchwirkt bis zu den Füssen breitet. Der weisse Schleier verbirgt das kaum sichtbare blonde Haar. Die nicht zu hohe rundliche Stirn, das niederblickende bräunliche Auge, der kleine Mund mit schwellender Unterlippe nachdenklich etwas herabgezogen, Geberde und Stellung athmen Stille, Anmuth und sanfte Reinheit. Christus daneben, das Scepter in der Linken, in hellrothem Kleide und Mantel, den die gehobene Rechte umschlägt, blickt ihr, die Krone noch in der Hand, mit halb offenem Munde ernst in's Auge. Trotz jugendlich runder Wangen tritt die gerade Stirn weiter vor und zeigt über den tiefer liegenden Augen schon festen richtigen Knochenbau.

Die Farbenstimmung ist warm und tief von einfachem Einklang; Maria's Fleischton aus braunen Schatten ohne Wangenroth bis zu dem weisslichen höchsten Licht zart geschmolzen; Christus' Gesichtsfarbe bräunlicher und in hellem Licht schärfer.

Auf dem linken und rechten Flügel sind — halblebensgross gleich den übrigen — St. Petrus und Jacobus die Hauptfiguren. Petrus in warmgrünem, schön über Brust und Armen gefaltetem Mantel und rothbraunem Kleide,

trägt das Kreuz auf der rechten Schulter, ein Greis mit gebogener Nase, stärkeren Backenknochen, grünweisslichem Barte und mageren Händen. Er sieht ernst in's Weite, indess er mit der Linken auf die knieenden Töchter des Stifters zu seinen Füssen deutet. Die ältere, in grünblauem Mantel und weissem Kopftuch schaut fromm empor, die jüngere, in rothbraunem Gewande, freudiger vor sich hin.

Jacobus auf der Gegenseite, von hagerer Wange und minder gekrümmter Nase, blickt nachdenklich nieder. Sein Mantel über dem dunkelrothen Rocke ist noch reiner gefaltet. Der Stifter kniet mit seiner Ehefrau vor ihm. Die grosse Individualität in den Zügen dieser kleinen Figürchen, die Waagen erwähnt, habe ich nicht aufgefunden.

Die sechs übrigen Apostel, im Grundtypus den ersten ähnlich, unterscheiden sich jeder in Antlitz, Stellung und Ausdruck; Andreas, Bartholomäus, Mathias sinnen betrübter nach; Paulus und Simon feuriger.

Auf der Rückseite ist die gleiche Gesichtsform der Haupttafel in Johannes und der Jungfrau, die Christi Leichnam emporhalten, noch feiner fast ausgebildet. Ihren Schmerz aber drücken vornehmlich Augenbrauen und Mundwinkel aus. Christus' Todesschlummer deutet mild auf vollbrachtes Leiden. Der Fleischton wird gelblicher; bei Maria in's Röthliche. Der Faltenwurf ist durchweg fest, eng, doch fliessend und sanft geschwungen.

Herrn v. Rettberg's und Förster's Meinung nach fällt die Entstehung dieser Hauptbilder erst in's fünfzehnte Jahrhundert. Neben des Stifters Kunz Imhoff Wappen ständen nur drei der früheren Frauen, nicht aber das auch der vierten, mit der er sich 1422 vermählt. Das

ganze Altarwerk könne deshalb weder vor dem Tode der dritten, noch nach der Verheirathung mit der vierten vollendet sein. Ich darf die Richtigkeit dieser Angaben nicht bezweifeln, wohl aber die Folgerung. Soll der Entscheid von Wappen und Heirath abhängen, so wäre vorweg doch zu ermitteln, ob jene Wappen gleichzeitig gemalt oder zwei vielleicht später hinzugefügt sind. Doch selbst der erstere Fall schliesst eine frühere Entstehung nicht aus. Warum soll ein so ehebedürftiger Gatte nicht nach dritter Heirath auch mit dem Wappen der neuen Frau ein Gedenkbild der unlängst Verstorbenen schmücken. Geschlechtsregister und Wappenkunde als einziger Leitstern können kunsthistorisch manch Unheil stiften. Dass unser Meister noch in's nächste Jahrhundert hineinreichen kann, will ich nicht läugnen. Seine volle Ausbildung aber gehört, wie Meister Wilhelm's, der jetzigen Epoche. Er wird für Nürnberg, was dieser für Cöln. (Waagen, Künstl. u. Kunstw. in Deutschland. I. S. 163 — 165. — v. Rettberg, Nürnb. Kunstl. S. 48. — E. Förster, Gesch. d. deutsch. Kunst. I. S. 199 — 200.) Von Künstlernamen ist nur der eines Conrad Wohlgemuth bekannt, der schon 1360 lebte, und Nachfolger gleichen Namens hatte. (v. Rettberg, ibid. S. 28.) Diesen Namen ohne näheren Beleg mit jenem Altarwerk zu verbinden kann wenig nützen.

Wichtiger bleibt die Wahrscheinlichkeit gleichzeitiger tüchtiger Schüler. Doch auch dafür giebt es als einzigen Erweis nur vier Nürnberger Tafeln im Berliner Museum, die mittleren mit fast lebensgrossen Figuren Maria's und des Märtyrers Petrus, die kleineren Flügel mit der H. Elisabeth von Thüringen und Johannes dem

Täufer. (Abth. III. 3te Classe. Nr. 1207—1210.) Die Gewandung ist wohlverstanden und weich, die Färbung nimmt an Kraft und Verbindung, die Charakteristik an Streben nach Lebendigkeit zu. Die feinere Beseelung, der zartere Reiz jedoch bleiben aus, die Körpertheile zeigen weniger Verständniss; die Hände besonders, entweder gliederlos geschwellt oder lang und schmal, und beides an ein und derselben Figur, verrathen den Mangel eigener Beobachtung. — Am schönsten in Form und Ausdruck ist die jugendliebliche Mutter in braunröthlich gebrochenem Mantel und Unterkleide mit länglich vollem Gesicht, hoher gewölbter Stirn, feiner Nase und voller Unterlippe. Sie hält den ebenso freundlichen Knaben in ihren Armen, dessen Aermchen und Beine allzu dünn sind. Elisabeth in blauem Gewande, hell im Licht und tief in wohlnüancirten Schatten, hat dieselbe Anmuth einfachen Fleischtons und gelungener Form. Sie reicht dem Krüppel zu ihren Füssen ein Brod. Individueller noch und von rundender Modellirung ist der ernst hinausschauende Märtyrer in der Ordenstracht. An Lebendigkeit der Stellung und Farbengluth übertrifft auch ihn Johannes der Täufer, in goldgelbem härenem Rock und hochrothem Mantel. Die Habichtsnase, die vorstehende Stirn, das tiefliegende braune Auge, der Blick, mit dem er zur Andacht weckend auf das noch missgestaltige Lamm in seinem Arme zeigt, gehören zum Besseren dieser Epoche. Die Behandlung ist markig, doch mehr schulmässig durchgeübt als sorgsam und seelenvoll. Braune starke Umrisse geben die Hauptformen an. Der blaue Grund der grösseren Tafeln mit den goldpapiernen Sternen ist Nürnberger Restaurationsarbeit.

Auch diese Gemälde, welche der Krönung der Maria nicht vorangehen können, theilt Waagen noch dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts zu.

Wie trügerisch jedoch dergleichen Dinge sind, zeigt eine ähnliche Madonna mit dem Kinde in der Klosterkirche zu Heilsbronn. (Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. I. S. 311 u. 312.)

Maria, lebensgross, blickt mit holder Demuth auf das Kind, das sie mit beiden Händen hält. Form, Ausdruck, Züge gleichen in Adel und Schönheit der Imhoff'schen Jungfrau. Christus, voller, wohlgestalteter noch, legt mit freier Bewegung den Finger auf den Mund. Darunter kniet der 1365 verstorbene Sohn des Burggrafen Friedrich's IV. Berthold, Bischof von Eichstädt, so dass Waagen aus diesem Todesjahr die Zeit für den Ursprung des Bildes bestimmt. Dem weichen Faltenwurf, der ganzen Behandlung nach könnte es allerdings noch dem vierzehnten Jahrhundert zukommen. Nun ist aber der Kopf des Bischofs von so auffällig individuellem Charakter, der röthliche Fleischton mit grauen Schatten, die Malweise und Modellirung stimmen so wenig zu dem Typus der Maria, dass man zwischen einem und anderem Theil fast ein Jahrhundert vermuthen möchte.

Dieses Räthsel entwirrt sich durch den einfachen Zufall, dass gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts das Bild bereits — der Kopf des Bischofs und das Christkind wahrscheinlich am meisten — einer Herstellung bedurfte, welche der Tradition nach dem Michael Wohlgemuth übertragen wurde.

Neben der Richtung der eben beschriebenen Werke

deuten andere theils in Nürnberg, theils in sonstigen Sammlungen auf hiervon verschiedene Auffassung.

So drei Tafeln im Berliner Museum. Minder tief und warm in Gewandfarben und Carnation, und weniger zart im Ausdruck, sind sie kräftig in Umriss und einfacher Modellirung. Zwei muthmaasslich gehören derselben Hand (Nr. 1231 u. 1232). Burckhardt, der ihrer erwähnt, giebt ihnen, glaube ich, eine zu frühe Entstehungszeit und verlegt sie nicht ausdrücklich nach Franken. (Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Aufl. S. 212.) Ihren Werth erkennt er vollständig an.

Auf dem einen, der Vermählung der Catharina in halblebensgrossen Figuren, jetzt nur Bruchstück, hat Maria das Kind im Arm, das der Heiligen den Ring darbietet. Die noch rundlichen Köpfe sind in regelmässiger Bildung den Niederdeutschen und Böhmen voraus. Dafür werden die braunen Conturen herber, und der Empfindung fehlt die gefällige Lieblichkeit. Ein schon trüberes Sinnen hat sie verscheucht. Das nackte Kind ist im Streben nach Naturwahrheit ohne Freiheit und Anmuth der Form. Der Auftrag wird pastoser und zäher.

Zwei Engel, gleichfalls nur Bruchstück, halten auf dem zweiten in etwas fahlgrünen wenig faltigen Mänteln den schwarz auf den Goldgrund schraffirten Kelch. Die etwas ovaleren Köpfe sind im Umriss weniger gelungen und von flacherer Modellirung.

Das dritte Bild, ein einzelner Petruskopf, geht in Schärfe der Charakteristik noch weiter. Sein Ernst ist fast starr.

Weicher, empfindungsreich — als müsse hier jedesmal bei dem Uebergewicht festerer Form der Durchklang

milder Seele wieder die Strenge besiegen — sind drei andere Bilder in der Lorenzkirche aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts.

Das eine, die Pieta gegenüber der Sacristei mit dem Kopfe des Schweisstuches, geht in Färbung und Ausdrucksart dem Tucher'schen Hochaltar in der Frauenkirche voran.

Das andre geringere ist die für Paulus Stromer, der 1406 verschied, gestiftete Tafel in der St. Rochuskapelle: Christus in Glorie von einem Engel bekränzt, links Maria, rechts Johannes in Andacht; umher Engel mit Marterwerkzeugen.

Das dritte versetzt v. Rettberg in das Todesjahr der 1409 gestorbenen Kunigunde Kunz Rymensnyderin, zu deren Gedächtniss es gemalt ist. (Nürnb. Kunstl. S. 47.)

Der Heiland, im Grabe stehend fast lebensgross in Halbfigur, von Johannes und der Mutter beklagt, hat zwar mindere Naturwahrheit, die Trauer jedoch in Maria's Antlitz, der Schmerzenszug in dem niedergezogenen Munde werden lieblicher, und so die lebendige Geberde auch, mit welcher Johannes die Hände auf Christi Schulter und Arme legt, und die Liebesklage, mit der er ihn anblickt. Der Stifter darunter mit der jugendlichen Frau in Verehrung des wahren Angesichts sind von individuellem Charakter. (Waagen, ibid. S. 248.)

Wenn ostwärts in Böhmen deutsche Elemente unausgebildet zur Geltung kommen, gewinnt in Flandern gegen Schluss des Jahrhunderts ein romanischer Grundzug sichtlichen Einfluss. Beginn und Ende dieser Epoche scheiden sich hierdurch schärfer als anderwärts. Die Anfangsrichtung lässt sich im Allgemeinsten der cölnischen vergleichen; die spätere eilt dem voraus, was in ihrer Weise die Meister zu Nürnberg anstreben. Aehnlich sichtbar scheiden sich in demselben Zeitraum auch die Jahre gesegneten Friedens von denen des blutigsten Bürgerkrieges.

Der neue Sieg, den Eduard von England 1356 bei Poitier erficht, bringt Philipp's VI. Nachfolger Johann in seine Gewalt. Während fünfjähriger Gefangenschaft des Königs schwächt sich Frankreich mit eigener Hand. Die Städte fordern, Paris am lautesten, Abhülfe der Missbräuche und Erpressung, das ausgebeutete Landvolk steht gegen den Adel auf, und obschon der Dauphin die Bauerhorden bewältigt und Paris einnimmt, kann er von Eduard nach erneuertem Kriege den Frieden nur mit Verlust erkaufen.

Die flandrischen Städte hatten sich unterdess unter ihrem Grafen Ludwig von Maele seit lange zum erstenmal einer Ruhe erfreut, die nur ein paar erfolglose Auf-

stände stören. Der Krieg gegen Brabant ist gleichfalls kurz und bereichert Flandern mit Antwerpen und Mecheln.

Diese Erholung thut nun auch zum erstenmal, scheint es, der Malerei Vorschub. Ihr Aufblühen jedoch lässt sich nur aus der Kreuzigung schliessen, welche aus dem Versammlungszimmer der Brügger Gerberzunft in die Sacristei der Cathedrale und von dort in die Kirche gekommen ist.

In der Mitte auf Goldgrund hängt mit geneigtem Haupt Christus langgestreckt, doch in richtigen Verhältnissen und fast schon mit näherer Angabe von Knochen und Muskeln. Rechts stehen der trauernde Johannes und die Frauen, welche die Mutter stützen. Vor Allem Maria's stillleidendes Gesicht ist edel in Form, von hoher runder Stirn und länglichem Kinn, und wie die ganze Gestalt für diese Zeit fein beseelt; ausdrucksreich durch die Geberde besonders, mit der sie die Hand des Jüngers hält. Den Schmerz bezeichnen die herabgezogenen Mundwinkel und gehobenen Brauen. Den ähnlichen Typus haben die Begleiterinnen, von denen die eine nicht ohne Andacht zu Christus aufblickt, während die andere, halb in Schreck halb im Ausdruck körperlicher Anstrengung, die Ohnmächtige aufzurichten sucht.

Links vom Kreuz steht in Silberrüstung der Hauptmann in kecker Stellung; ein Söldner neben ihm deutet auf den Gekreuzigten; dahinter folgen in reichem Gewande ein Priester, belehrend zu dem Krieger gewendet, und ein Mönch, beide schmerzlich betrübt.

Den Schluss machen in Architecturnischen freundlich und lächelnd, links als Schutzheilige der Gerberzunft Barbara, rechts die H. Catharina mit weit zu den Seiten

welligt abstehendem blondem Haar. Beide den übrigen ähnlich ein Fuss etwa hoch.

Bindemittel und Malerei unterscheiden dieses treffliche Gemälde von den benachbarten deutschen wenig. Der Lokalton des Fleisches, der weichfliessenden rothen, blauen, saftgrünen, bräunlichen und grauen Gewänder hat bei derselben Helligkeit doch viel Kraft. Die Physiognomieen behalten durch ihr länglicheres Oval Eigenthümlichkeit. Im Uebrigen gleichen die weiblichen Köpfe den niederdeutschen, die männlichen sind individueller, die Stellungen noch geschwungen, die Arme dünn, Hände und Finger schmal und lang. Durch das Ganze geht ein lebendiger Zug schmerzensvoller und freudiger Seele, der beweist, dass dieser flandrische Meister nicht hinter den deutschen zurückbleibt, und nur von den fränkischen in Farbengluth und Bestimmtheit der Form überboten wird. (Waagen, Kunstbl. 1847. Nr. 41.)

Von diesem einzigen frühen Beispiel (1350—1360) stehen zwei spätere Altarwerke so merklich ab, dass sich der plötzliche Fortschritt nur durch fremden Anstoss erklären lässt. Ihre Entstehung fällt in der That nach Beginn der burgundischen Herrschaft.

König Johann fand nach seiner Heimkehr Frankreich noch nicht in der früheren Ruhe. Die Banden englischer Söldner behielten die festen Plätze, brandschatzten das Land und schlugen das gegen sie anrückende Heer. Auch König Carl von Navarra, Johann's bitterer Feind, droht wieder mit Krieg, und für das hohe Lösegeld an England fehlen die Mittel. Zu gutem Glück erlischt 1361 die ältere Linie der Herzoge von Burgund, welche dieses vom Reiche längst abgelöste Gebiet bis dahin von Frank-

reich zu Lehn gehabt hatten. Johann lässt sich den Zuwachs an Macht und Einnahmen, der Ansprüche Carl's ungeachtet, nicht entgehen. Die neuen königlichen Steuern lasten jedoch auf dem solcher Bürde wenig gewohnten Lande schwer. Nach zwei Jahren bereits entschliesst sich Johann deshalb lieber, seinen tapferen jüngsten Sohn, Philipp den Kühnen, mit dem reichen Herzogthum zu belehnen.

Damit ist der Grundstein zu einem Bau gelegt, der sich schnell zu stolzer Höhe erheben sollte. Dem neuen Herrscher lächelt das Glück. Die junge Wittwe Herzogs Philipp von Rouvre, Margaretha, Ludwig's von Maele einzige Erbin, verlobt sich ihm, und die Ehe, welche nach Ludwig's Sieg über Brabant auch Mecheln und Antwerpen zubringt, wird 1369 wirklich geschlossen. Der Graf lebt aber noch fünfzehn Jahre, leider weder für sich noch für Flandern zum Segen.

Seinem Vorgänger ähnlich liebt er nach französischer heiterer Art Gaukler, Weiber, Comödianten und Geiger, und giebt damit seinen reichen Städten ein Vorbild, das deren geringere Bildung in rohem Luxus und verschlechterten Sitten übertreibt. Während zehn Monaten werden in Gent allein gegen vierzehnhundert Todtschläge verübt, meist im Zorn und Uebermuthe des Trunks und Spiels, oder in lüderlichen Badhäusern, in denen es häufig wüster noch als in den Trinkstuben hergeht.

Den Grafen treibt dieses ungeregelte Leben wiederholt in arge Geldnoth, die nur durch erhöhte Besteuerung zu heben ist. Der vermehrte Druck aber weckt bei den Bürgern, die lieber geniessen als zahlen mögen, den alten Groll. An Gelegenheit zu erneutem Ausbruch kann es

bei Ludwig's Verschwendung nicht lange fehlen. (Leo, Zwölf Bücher Niederl. Gesch. Bd. I. S. 272—292.)

Nachdem er den Brüggern, zum Schaden der Genter, einen neuen Kanal zwischen Reje und Leje gestattet hatte, hält er zu Gent ein prachtreiches Waffenspiel. Die Zünfte, der Kosten, die sie voraussahen, überdrüssig, ereifern sich so laut und stürmisch, dass der Graf zornig das gestörte Turnier verlässt.

Eine neue Herrschaft der unteren Klassen, die Weissmützen an ihrer Spitze, folgt nun in Gent. Sie hemmen den Kanalbau, verfolgen den Adel, befehden die Nachbarschaft. Alle früheren Schrecken des Bürgerkrieges erneuern sich, als wären die Zeiten Jacob's von Artevelde zurückgekehrt. In der That wiederholen sie sich blutiger noch unter Jacob's Sohn Philipp. Bisher eingezogen, ehrbar und still, wird auch er wie der Vater zum Haupte der Stadt, und leitet sie bis zum Gipfelpunkt zeitweiser Macht und Volksherrschaft. Ohne Unterschied des Vermögens und Standes erhält jeder Waffenfähige gleiches Recht zum Sprechen und Stimmen in der Volksversammlung, der monatlich über die Geldverwaltung Rechenschaft abgelegt werden soll. Bald genug aber nach so jähem Aufschwung ist er übermüthiger als sein besonnener Vater. Er hält fürstlich Hof und spielt den alleinigen Herrn von Flandern.

Brügge, wohin Ludwig gezogen war, muss die Feindschaft der Genter am schwersten büssen. Die Stadt wird gestürmt, erobert und nach furchtbarem Blutbade, dem der Graf nur verkleidet entgeht, für lange Jahre wehrlos gemacht.

Der schnelle Triumph hat nur kurze Dauer. Philipp

der Kühne und sein Neffe und Mündel, der junge König Carl VI. eilen dem Grafen zu Hülfe. Die Schlacht bei Roosbecke gleicht den Tag bei Kortryk vollständig aus (S. 190 u. 191). Philipp von Artevelde findet mit zwanzigtausend der Seinen den Tod; ganz Flandern unterwirft sich den Waffen der Sieger. Nur Gent behauptet sich unter Philipp's Hauptmann, Franz Ackermann, und erlangt unverhoffte Unterstützung durch das englische Kreuzheer, das Papst Urban wider seinen Gegner Clemens zu Avignon hatte aufrufen lassen. Es bedarf einer zweiten französischen Streitmacht, um die Engländer nach Calais zu verdrängen, den verwüstenden kleinen Krieg in Flandern zu dämpfen, und Verhandlungen einzuleiten, deren Schluss Graf Ludwig nicht mehr erlebt. Er wird bei zufällig heftigem Wortwechsel vom Grafen Artois durch einen Messerwurf (am 9. Januar 1384) getödtet und in der Peterskirche zu Lille begraben.

Philipp der Kühne verbindet jetzt die ererbte Grafschaft mit dem heimischen Herzogthum von Burgund. Der gesammte Adel, der die Rache gegen Gent kaum erwarten kann, fällt ihm mit hellem Frohlocken zu. Auch in Brügge, dessen Wälle zerstört waren, zieht er ungestört zu glänzender Huldigung ein. Gent aber sendet seine Haufen noch immer durch's Land. Erst nach Abzug des französischen Heers, als Herzog Philipp selber den Frieden wünscht, erhebt sich in Gent eine mächtige Partei zu dem gleichen Zwecke. Nach ausbedungener Amnestie und bestätigter Verfassung kommt der ersehnte Friede endlich zu Stande. Misshelligkeiten, Parteistreit und Aufstände ziehen sich noch bis zum Schluss des Jahrhunderts, einen

allgemeineren Zwiespalt aber bewirkt nur das Schisma zwischen den Anhängern Urban's und denen des Gegenpapstes. Die Urbanisten in Brügge unterliegen und wandern nach Cöln und Lüttich aus. (Leo, ibid. Bd. II. S. 1—21.)

Für flandrische Kunst kann der burgundische Einfluss weniger schnell zu Ergebnissen kommen. Er macht sich zunächst nur äusserlich merkbar. Den Rechnungen der Grafen zufolge, welche Herr Emile Gachet für den Zeitraum von 1368—1389 durchgesehen hat, geht nur deutlich hervor, in welchem Maasse auch in Sachen der Kunst schon früher der Strom von Frankreich nach Flandern geleitet war. Künstler kamen aus Frankreich her, dortige Goldschmiede arbeiteten Kleinode und Schmuck; der flandrische Luxus bezog seine Bedürfnisse aus Paris. (Les Ducs de Bourgogne, de la Borde. Paris, 1851. Tom. II. Introd. XIII—XIV.)

Für Malerei konnte diese Hinwendung jedoch nicht schädlich sein. Paris ist besonders für Miniaturen schon seit Mitte des Jahrhunderts ein Mittelpunkt. Noch Dante, durch theologische Studien dort wohlbekannt, bezeichnet reimweise die Malart des Italieners Oderisi als Kunst ch'alluminare è chiamata in Parisi. (Purg, II. v. 78—81.)

Mehr und mehr liessen die Niederländer sich diese Vorbilder für vollere Charakteristik zu Statten kommen, und überflügelten sie bald in bewegter Grazie, blühender Carnation und genauer Behandlung. (Waagen, Künstl. u. Kunstw. in Engl. u. Paris. III. S. 307.) Gegen den Schluss des Jahrhunderts kehrt sich überhaupt die Richtung des Einflusses um. Frankreich wird in Kunst

und Gewerbfleiss seinerseits jeden Tag mehr seinen flandrischen Nachbarn zinsbar. (De la Borde, ibid.)

Aehnliche Vorzüge stellen in selbständig nationalem Typus bereits die genannten Altarwerke zu Dijon heraus.

Die dortige Karthause hatte Philipp der Kühne um 1383 erbauen lassen, und sorgte mit Vorliebe für deren inneren Schmuck. Zu den Hauptzierden müssen die noch vorhandenen Schreine gehört haben. Sie messen zu 5½ Fuss Höhe, geschlossen ungefähr 8 Fuss, geöffnet die doppelte Breite.

Der mittlere Schrein des ersten Altarwerks, dessen Malereien durch Zerbröckeln verloren sind, enthält in Reliefs die Enthauptung des Täufers und ein Martyrium des H. Antonius; die Flügel füllen Standbilder von Heiligen.

Von derselben Hand zeigt der Mitteltheil des zweiten Altars die Verehrung der Könige zwischen der Grablegung und Kreuzigung; auf den Flügeln wieder einzelne Heilige.

Dieses sämmtliche Schnitzwerk ist von Jacques de Baerze, einem flandrischen Künstler ersten Ranges, der im Unterschiede seines späteren Nebenbuhlers Claus Sluter aus Holland den Styl zwar des vierzehnten Jahrhunderts noch festhält, doch mehr als gleichzeitige Meister in Niederdeutschland nach Charakteristik strebt.

Fast vollendeter noch ist die Erfindung der Architecturumgebung, der Baldachine, Pfeiler und Bogen von bestem germanischem Styl und unübertrefflicher Ausführung.

Die 1392 begonnene Vergoldung — eine erste Jean Maluel's war missglückt — verdient mit den gepressten Gründen, Zierraten und gemalten Brokatgewändern dasselbe Lob.

Dies Alles ist von einer Pracht und Sauberkeit, die sich von deutschen Arbeiten in dem gleichen Grade unterscheidet, in welchem das Ritterthum des burgundischen Hofes den deutschen Adel durch zierliche Sitte besiegt.

Im Angesicht solcher Vorzüge hatte der flandrische Maler der Aussenflügel keinen leichten Stand. Aus Rechnungsbüchern wird glaublich, sein Name sei Melchior Broederlam gewesen. In welcher Stadt er geboren, wann, wo er gewirkt, welche Werke ihm noch ihren Ursprung verdanken, diese weiteren Fragen sind unerledigt. Die Tafeln, die er für Dijon gemalt, müssen zur Zeit genügen.

Sie stellen in vier Abtheilungen rechts die Verkündigung und den Besuch bei Elisabeth, links die Darbringung und die Flucht nach Egypten dar; wichtig, weil sie annähernd wenigstens die Kluft zwischen den bisherigen Resten und der Meisterschaft Hubert's van Eyck ausfüllen.

Einerseits bewahren sie die Hauptmerkmale der jetzigen Stufe. Der Faltenwurf hat den früheren Fluss, der Gesichtstypus, obschon nirgend den Niederdeutschen nachgebildet, bleibt zumeist rundlich und voll, der Ausdruck offen und sanft, der Fleischton röthlich mit weisslichen Lichtern.

Doch schon die hellen Gewandfarben sind im Ganzen nicht so gebrochen als bei Westphalen und Cölnern, und der Harmonie geht die zartere Lieblichkeit ab.

Ausserdem machen sie direkte Fortschritte. Die reicheren Motive erscheinen dem Leben entnommen; der Architectur, den Geräthen, der Landschaft ist eine Sorgfalt gewidmet, welche auf eigene Beobachtung deutet. Vor Al-

lem aber steigern sich die Charakteristik und der tiefere Ausdruck der Frömmigkeit.

In der Verkündigung kniet Maria vor ihrem verzierten metallenen Betpult, das ein Adler, golden mit schwarz schraffirten Schatten, trägt. Dahinter bis unter ihre Füsse liegt ein zinnoberrother Teppich mit Gold durchwirkt. Das bunte Gebäude hat vorn weisslichen Marmor mit den Standbildern zweier Propheten, weiterhin röthlichen Backstein. Maria selbst mit rundem Gesicht und gelbblondem Haar, ganz in ihr blaues Gewand gehüllt, blickt schwärmerisch auf den verkündenden Engel, der vorn in violettenem Kleide und vielfach geschwungenem lackrothem Mantel, goldene Flügel an den Schultern, in dem ähnlichen Ausdruck zu ihr emporschaut und zu ihr spricht.

Aus der Höhe sendet Gott-Vater in rother und blauer Glorie Goldstrahlen auf die Gebenedeite herab.

Eigenthümlicher ist die Heimsuchung. Links ziehen sich hohe Felsen hin, eine Burg auf ihrer Spitze. Im Vorgrunde steht Elisabeth, eine Alte mit individuellen doch schönen Zügen. Zu weissem Kopfzeug trägt sie über Zinnoberroth einen langfliessenden gelbgrünen Mantel. Die blaugekleidete Jungfrau vor ihr ist in ernstes Sinnen versunken.

Die Darbringung auf dem linken Flügel eröffnet den Einblick in den Chortheil einer Marmorkirche mit Thurm. Vor dem Altar, in zinnoberrothem goldblumigem Unterkleide und blaulich violettenem Talar, neigt sich der Hohepriester mit freundlicher Inbrunst vorwärts, und empfängt das Kind aus den Händen der eben herbeigeeilten Mutter, die mit froher Bescheidenheit zu ihm aufblickt.

Hinter ihr folgt Joseph in grüner Kappe mit einer Begleiterin in gelbrothem Ueberwurf und golddurchflochtenem lila Kleide.

Auch die Flucht nach Aegypten hat steile Felsenlandschaft, gelblich im Licht mit tiefbraunen Schatten. Das Gestein steigt fast terrassenartig empor; auf dem Rasen der Absätze wachsen Zwergbäume; das braune Erdreich schmücken zierliche Kräuter. Joseph, eine etwas plumpe Figur in rothem Rock, violettener Hose und weiten Stiefeln, ist vorausgegangen und trinkt mit lebendiger Geberde aus dem Bach. Maria reitet in blauem Gewande auf dem grauen Esel. Nachsinnend mit seitwärts gesenktem Blick drückt sie das Kind an sich, das ihr fast mit jungfräulichem Ausdruck in's Auge schaut.

Zweiter Abschnitt.

Die deutsche und flandrische Malerei

des 15ten Jahrhunderts.



Einleitung und Uebersicht.

Während der Stadtkämpfe der vorigen Epoche kommt Alles offen zur Sprache und zum Entscheid, was die Bürgerschaft gegen ihre Herren im Schilde führte. Nichts bleibt unberedet und ungethan. Die Meister derselben Zeit geben Gestalten von gleicher Klarheit; Individuen, die nicht nur das Herz auf dem rechten Fleck, die es offen auch auf den Lippen tragen, in Freude und Leid. Und wie die Zünfte sich abfinden mit ihren Drängern, sie fortweisen und wieder aufnehmen, um mit ihnen nun auf derselben Bank Rath zu pflegen und Recht zu finden, einig und friedlich zum Wohle Aller, so gelingt auch ihren Malern am besten der ähnliche Ausdruck sicherer Frohheit. Die Charaktere schliessen sich nicht individuell und spröde ab, Herz und Gemüth ziehen sich nicht heimlich in sich zurück. Sie sind klar und befriedigt, ohne innere Haken, Falten und Tiefen, und nach Aussen lieblich und farbenhell.

In dieser glücklichen Schwebe kann sich die Darstellung nicht erhalten. Schon das wirkliche Leben geht von

dem gewonnenen Punkte aus schneller vorwärts. Mit der Einsicht und Thätigkeit reift der Charakter zu innerer Fülle — in Jedem verschieden und selbst bei gleichem Grundzuge anders. Die Bildung ergreift immer neue Kreise, und mit der Breite wächst der Zusammenhalt. Wie sollten die Maler sich hartnäckig diesem Reichthum verschliessen, und seinen Widerschein übersehen. Nur das Rohe lenkt Kunstsinn und Auge ab. Der Maler kann sich dessen nicht mehr erwehren, wovon sein Blick sich bisher noch fernhielt.

Bleibt nun das Leben seines Volks, seiner Stadt nach wie vor die Fundgrube, aus welcher er schöpft, und auch für religiöse Hergänge der Mittelpunkt, so macht er sich Mitbürger und Zeitgenossen, je bildungsreicher er selber wird, mehr und mehr auch mit Allem zu eigen, worüber sie Herr geworden. Seine Auffassung, bisher nur lebendig mit zarter Scheu, nähert sich mit immer kühnerem Schritt den festen Gestalten der Wirklichkeit, und giebt, was er darstellen will, als Gehalt und Eigenthum ihrer Seele.

Wie weltlich aber und buntverzweigt hat sich das Volksleben ausgebreitet! Die Mauern der Städte sind nicht mehr Klostermauern; Werkstätten und Waarenlager kein Ort der Frömmigkeit, im Rathssaal verhandeln sich andere Dinge als die Botschaft des Engels, und der Reichstag, der Fürsten und Stände versammelt, entscheidet die fleckenlose Empfängniss nicht. Das Tagesleben mit seinen Charakteren, so wechselnder Zwecke voll, entfernt von dem inneren Heiligthum. Und dennoch fühlt sich der Maler getrieben, das gerade, was Allen als Gnadenwort gilt, recht eindringlich zuzurufen in Charakteren, die Sei-

nes Gleichen in Zügen, Behaben und Leben sind. Soviel er dadurch an jenem Einklang verliert, den die Kunst erfordert, soviel muss er hinzuthun aus eigenen Mitteln. Für diese Abhülfe ebenfalls, der jetzigen Richtung zufolge, nimmt er die Wirklichkeit in Anspruch. Doch nicht in Kaufhäusern, Wohnzimmern oder in Feld und Wald. Er kann sein Vorbild dort allein treffen, wo seine Mitbürger selber die Scheidewand fallen lassen, welche Ewiges und Irdisches trennt: da wo der Mensch in sich geht, die Jungfrau, die Heiligen als Mittler anfleht und den Frieden herstellt mit sich und Gott.

Die Andacht streift zwar die gewohnte Gestalt nicht ab, welche Geburt und Lebensschicksal dem Menschen geben; aber zu weihen vermag sie für den Geist, der herrlich und heilig ist. Und wie in so gesegnetem Augenblick die Liebe Gottes das Herz erfüllt, reden nun Blick und Lippe, Geberde und Stellung nicht mehr wie kurz zuvor nur von Fürstenweisheit und Hauswirthschaft. Der neue Mensch wird im alten lebendig und macht Gestalt und Angesicht würdig, vor dem Kreuz zu stehen, den Todten in das Grab einzusenken oder emporzuschauen, wenn der Auferstandene gen Himmel fährt.

Erst der Grad der Strenge spricht dann den Werth heiliger Gegenstände nachdrücklich aus. Der Ernst, zu dem sich die Seele vertieft, bietet Ersatz für die bisher kampflose Freudigkeit. Schritt für Schritt verstärkt sich mit der breiteren Hereinnahme weltlicher Gegenwart zugleich das Gewicht umwandelnder Frömmigkeit. Dasselbe Licht hat nicht mehr das Makellose zur krystallenen Form. Es bedarf anderer Kraft, um durch die irdische Trübung zu leuchten. Für solchen Triumph braucht sich die Dar-

stellung nicht auf den Moment kirchlicher Andacht zu beschränken. Sie hat das Ihrige gethan, wenn ihre Gestalten sich im Geiste dieser Weihe bewegen und die sichtbare Empfindung derselben in unsichtbarem Gemüthe hegen.

Je plötzlicher in voller Entwicklung, desto entschiedener kehrt diese Richtung die frühere Auffassung um. Dennoch ist auch sie nur die herbere Frucht jener zarten Blüthe. Kennzeichen, dass die Frucht schon beim Welken der Blüthe ansetzt, gaben vereinzelt bereits westphälische, cölnische, nürnberger Meister; deutlicher noch die späteren flandrischen. Seine Ausbildung aber erhält dieser Standpunkt erst in dem neuen Jahrhundert. Und nicht mehr als Ziel nur eines Volks und Künstlerblicks: als Geistesrichtung der ganzen Zeit unter allen, die an der Spitze stehen und die Weiterentfaltung zur Aufgabe haben. Italiener, Flanderer, Deutsche gehen den ähnlichen Weg. Die Einen früher, Andere später, nicht zu dem gleichen Enderfolg, doch von demselben Ausgangspunkt. Volkssinn und äussere Lage bestimmen das Maass der Abweichung und die Art der Ergebnisse.

Italien hat den Umschwung der Bildung voraus.

Der päpstliche Stuhl ist wieder nach Rom verlegt. In dem alten Herrschersitz erwachen die alten Pläne. Von dem französischen Hofe nicht mehr geschwächt und der Gegenpäpste ledig, bleiben Länderbesitz, geistliche und weltliche Herrschaft der Hauptzweck. Der immer lauteren deutschen Forderung, das kirchliche Leben zu bessern, die päpstliche Gewalt zu mindern, leiht weder Martin V. sein Ohr noch Eugen IV., und die italienischen Cardinäle stützen ihr Oberhaupt.

Das einstige Regiment jedoch kehrt nicht wieder nach Rom zurück. Wofür die Hohenstaufen vergeblich kämpften, hat langsam der Fortschritt der Zeit gethan. Selbst in der Macht über Lebensauffassung und Sinnesart wächst immer fester wurzelnd ein Nebenbuhler empor, der längst besiegt schien: das Alterthum, ohne Erbsünde und Himmelreich, die befreite Schönheit menschlicher Bildung, ohne Zwiespalt eigenen und befohlenen Glaubens, lebendiger That und kirchlicher Busse.

Die Schwierigkeiten, die noch Petrarca gefunden, die Boccaccio nur schwer besiegt, heben sich glücklich zur rechten Zeit. Das bedrohte Byzanz schickt seine gelehrtesten Männer in's Abendland. Sie werden empfangen mit offenem Arm, andere folgen; dem Eifer, berühmte

Lehrer herbeizuziehen, geschieht Genüge. Schon bleibt das Studium der Theologie, der Rechte, der Medicin nicht mehr das Hauptziel der hohen Schulen. Theodorus von Gaza, Georg von Trapezunt erklären die alten Dichter, Redner und Weisen. Gelehrte Italiener schöpfen in Griechenland an der Quelle, und kaum ist Byzanz in den Händen der Türken, so wird Italien das neue Heimathland alter Bildung.

Einige befriedigt die Sprachkenntniss selbst, und die Kunst des Styls; Andere gehen bis auf den Kern. Heilkunde und Rechtslehre beleben sich, die Geschichtsschreibung streift schon an Kunst der Erzählung, und die Philosophie lernt von Aristoteles nicht mehr nur der Form nach denken; sie dringt in die Gedanken selber ein.

Vorerst kommt dieser Trieb nicht über das Wiedererneuen hinaus. Und wenn er selbständige Bildung und Freiheit stärkt, vermag er es nur in Dichten, Gesinnung und Vorstellung. Der Lorbeer, den diese Freiheit erringt, schmückt nur das Grab der Freiheit im übrigen Leben.

Von deutscher Oberhoheit ist Italien zwar nach Carl's IV. missglücktem und Sigismund's neuem Versuche kaum mehr bedroht; fremde Einmischung drängt sich überhaupt weniger als früher auf. Nur in Sicilien und Neapel herrschen spanische Fürsten. Die städtische Bürgerfreiheit aber ist nur ein Name noch statt der Sache.

In Oberitalien bildet sich aus den Resten der alten burgundischen Herrschaft das Herzogthum Savoyen; Kaiser Wenzel macht die Visconti zu Herren aller Städte, die sie erobert hatten. Ihr Arm und Wille reicht zeitweise bis Padua. In Mantua erhebt Kaiser Sigismund die Gonzaga zu Markgrafen; das Haus Este unterwirft sich Fer-

rara und Modena; in Florenz herrschen die Mediceer, und auf Venedig lastet die Oligarchie so schwer, dass nur die steigende Grösse das Gefühl des politischen Druckes lindert.

Die glücklich erreichte Macht führt die Herrscher wie zu weiser Mässigung, zu Verschwendung und Laster jedweder Art, die Habsucht zu Kriegen. Bandenführer steigen in Erfahrung und Ruhm, doch nicht in Treue. Im günstigen Augenblick werden sie hier und dort zu Herren derer, welchen sie erst noch gedient. Hinterlist und Wortbruch sind Lieblingsmittel italienischer Politik; Eifersucht und Vortheil ihr stärkster Hebel. Die Sorge für die gesammte Nation erscheint nur als Wunsch und Gedanke Einsichtsvoller, die nicht an der Spitze stehen. Die Mächtigen haben genug zu thun, durch Gewalt und Klugheit, Verrath und Bündnisse nothdürftig das Gleichgewicht herzustellen, wenn ihnen das Uebergewicht entgeht.

Und doch inmitten dieser Intriguen und Kämpfe blühen Gewerbfleiss und Handel. Wie die Häupter an Obergewalt, wachsen die Bürger an Reichthum und Wohlleben, und der bewegliche kühne Sinn, die rasche Leidenschaft mit ihrem Dolch und Gift, die behende List finden Ersatz in der Freiheit all der Abentheuer, Gefahren und Siege, welche die Zeitsitte um so ungebundener bietet.

Zu dem Bereich dieser Freiheit gehört als reinstes Ergebniss die Kunst. Die Prunksucht der Fürsten, den Uebermuth, Alterthum und kirchliche Frömmigkeit, Alles benutzt und adelt sie. Sie weiss aus Allem Nahrung zu ziehen und das sonst Widerstrebende zu verknüpfen.

Dichter wie Dante, Petrarca, Boccaz können nicht aufstehen. Der Eifer für Kenntniss und Nachbildung bringt

die Muttersprache für ein halbes Jahrhundert zum Schweigen. Erst Lorenzo von Medici schlägt ihren heiter gebildeten Ton wieder an, mehr vielseitig und sich selber zur Lust, als auf neuen Bahnen. Luca Pulci und sein berühmterer Bruder Luigi ergreifen keck zwar als neues Gebiet die Sagen des Ritterthums, welche immer das Volk noch liebt, aber trotz skeptischer Laune kann Luigi in Uebertreibung des schon Phantastischen und burlesker Beimischung von Tagesleben und Pöbelsprache noch jenen lieblichen Reiz nicht finden, der dem Grossen Grösse und Adel lässt. Selbst Graf Bojardo, der Ferrarese, geläuterter durch Kenntniss und Bildung, befreit den ähnlichen Sagenkreis wohl von Luigi's platteren Tollheiten, doch Farbenreichthum, Erfindung, Frische stehen ihm gleichmässig nicht zu Gebot.

Erfolgreicher im Anfang desselben Jahrhunderts schon geht die Baukunst auf gelungene Durchdringung antiker und mittelaltriger Formen. Der germanische Baustyl war in Italien niemals zu voller Entwicklung gelangt. Die alte Grundlage mischte sich hemmend ein. Jetzt wird die antike Baukunst schärfer in's Auge gefasst, doch im Sinne der Gegenwart zu neuer Vermittlung verwendet.

Die Sculptur bleibt in ähnlicher Art ihren Stylpflichten getreu. Sie lernt den schönen Einklang des Körpers kennen und lässt die wohlgebildete Seele nur durch Gestalt und leibliches Dasein sprechen. Ihr steht das Vorbild der Alten am nächsten. Und doch ist sie der eigenen Zeit eingedenk. Der Grad, in welchem sie Beide bald malerisch bunter verflicht, bald strenger säubernd, hier mit Liebe für Form, dort mit Vorliebe für zarteres Gemüth, hier Bauzwecken eingeordnet, dort freier

im eigenen Beruf, dieses wechselnde Ziel giebt auch ihr regen Fortschritt und mannichfaltige Rührigkeit.

Die Aufgaben der Malerei sind verwickelter. Um soweit sie Sculptur und Baukunst an Darstellungsmitteln überbietet, um soviel mehr, nun diese Mittel benutzbar werden, liegt ihr die Sorge ob, für Alles was sie veranschaulichen will das Tagesleben zu Rathe zu ziehen. Und nicht nur in Physiognomieen, Tracht, Gebäuden und Landschaft, auch in dem, was Innen die Charaktere beschäftigt. Das lose Treiben des Klerus aber, die Hoffahrt der Grossen, Stolz, Lüsternheit und das dreiste Verlangen nach fremdem Gut stehen der Forderung der Kirche jetzt mehr als je, wenn auch gebildeter, gegenüber. Das Wiederbeleben des Alterthums erweitert die Kluft. Desto ersichtlicher muss der Maler, wie in Deutschland und Flandern, auch hier die Charaktere, die er dem Leben entnimmt, durch Keuschheit adeln, durch Busse beugen. Er giebt ein getreues Bild nicht in dem, wodurch das Leben sich Gott entzieht, sondern entfaltet die Gnadenfülle, die über den Menschen fluthet, wenn er nur selber die Schranke durchbricht, die ihn auf sich und das Nächste einengt.

In Bescheidenheit, Rührung, Inbrunst, Schmerz — je voller die Charaktere, um so tiefer — in dem Brennpunkt dieser Empfindung begegnen sich Weltleben und Gottesdienst, welche die sonstige Wirklichkeit trennt oder unvollkommener einigt.

Den flandrischen und deutschen Charakteren verbleibt für die ähnliche Auffassung ein gesicherter Halt. Die ehrbare Hausfrau, der tapfere Fürst, der gerechte Richter, der redliche Kaufherr vergleichen auch ihren Werth mit

den Wundern der Gnade, nach denen sie ringen. Der Glockenton ihrer Läuterung aber stimmt ohne Missklang mit Allem, was Bestand haben darf nach weisem Gebote. Sie verlieren nicht, was sie herzugebracht. Sie gewinnen es nur in verändertem Sinn: weltlich geübt aus eigenem Wunsch, erhält es jetzt den Grund und die Zustimmung Gottes.

Den Individuen italienischer Meister fehlt nach dieser Seite häufiger derselbe Kern. Sie geben sich, ohne Vorbehalt gleichsam, mit Leib und Seele. Sie weihen sich ganz dieser tiefen Sehnsucht, die aufwärts dringt, nicht dessen was sie von sich wirft achtend, nur des Lohnes gewärtig, nach dem sie verlangt, und wehmuthreich stets durch die innere Stimme, die selbst der Reinheit noch Unwerth vorwirft.

Dafür sind auch Weg und Ziel verschieden. Die flandrische Auffassung befriedigt sich mit der Vertiefung der Seele, deren Wiederschein nur den Ausdruck läutert.

Die Italiener streben — das ist ihr Ziel — die Gestalt nicht minder als das Gemüth zu säubern. Die Seele soll nicht der Lichtschein bleiben, der auch aus dunkler Kerze brennt. So rein das Innere, so klar mit seinem Inhalt eins, so hell soll die gesammte Form und nach seiner Fähigkeit jeder Theil dieses Innere empfangen und wiedergeben.

Das Ziel jedoch ist nicht sofort schon erreicht.

Zunächst freut sich das Auge noch an portraitartigen Gestalten, wie das Leben der Zeit sie hervorbringt. Nur in ihnen schaut es sein Hoffen und Glauben. Der steigende Vorzug solcher Lebendigkeit, der Höhepunkt, der das Maass begrenzt, bereichern Anfang und Mitte.

Dennoch nähern schon diese Stufen sich unbefangen der Schönheit der Alten in anderem Grade als bei deutschen und flandrischen Meistern. Das Volksleben hat in Italien den antiken Grundzug nicht ganz verwischt. Das knorrig Deutsche, das Flämische gewinnt minder Spielraum. Die Charaktere sind in Grundzügen von Hause aus klarer. Der Reichthum an Eigenthümlichkeit, das Absonderliche bilden sich weniger entschieden aus. Statt seiner greift das Normalere durch und macht das einfache Innere deutlicher sichtbar. Selbst die landschaftliche Natur, Bergrücken, Hügel, Gestade, Gewölk und damit auch Licht und Schatten sind charakterreiner und plastisch offener durch abweichende Seltsamkeit minder wunderlich.

Schon hierdurch werden die Maler weniger auf das Detail gelenkt. Und mischen sie die Zeitumgebung überhaupt sparsamer und nicht in flandrischer Vorliebe ein, so können sie den Gehalt der Vorgänge ebenfalls durchsichtiger mit ihren Gestalten verweben. Das Einfache und Edlere bleiben ihr zugängliches Eigenthum. Die antike Grundlage drängt darauf hin. Kaum lernt sich deshalb das Alterthum in der Nation selber von Neuem kennen, so will nun auch die Malerei das Getreibe der Zeit nicht mehr einseitig nur zu frommer Empfindung klären. Innerhalb dieser Welt soll auch die Schönheit Menschen und Dinge dem Auge so wohlgestalt machen, als das geläuterte Herz für das Herz geworden. Schrittweise, wie sie es hineingetragen, tilgen Pinsel und Phantasie das eigentlich Portraitartige wieder aus, und lassen vom Leben her das nur stehen, was wirklich verdeutlicht und belebt.

Zu direkter Nachbildung der Antike, wie früher

der Zeitumgebung, kommt es nicht, obschon in den Hauptsitzen der Malerei die Vertreter des Alterthums gleichfalls lehren. Die Malerei behält in dem Volksleben, dem sie zugehört, einen festeren Schutz als selbst die spätere Poesie. Mit den alten Göttern und Mythen hat es diese Epoche noch weniger zu thun. Die Verehrung der Jungfrau, das Leben Christi, der Jünger, der Heiligen bleiben ihr Hauptgebiet. Diesen Umkreis trachtet sie jetzt ebenso mit den Gestalten der Gegenwart als mit dem neuen Bedürfniss nach Formenschönheit in Einklang zu setzen.

Damit bringt ihr Läuterungsfeuer zugleich noch in anderer Beziehung dem Silberblick näher, den in vollem Glanz erst die folgende Epoche festhält. Sehnsucht und Busse bereiten nicht nur die Stätte vor. Mit jeder irdischen Schlacke, deren Widerstand schmilzt, dringt schon, den frei gewordenen Raum zu füllen, ein Strahl des Heiligen selber ein. Und geht in demselben Maasse die Form der gleichen Reinheit entgegen, so ergänzen Gestalt und Ausdruck zuletzt in diesen neuen Göttern einander so völlig als in den alten.

Dann sollen wir nicht mehr nur heutige Charaktere sehen, die zeitlich und national beschränkt, ihr irdisch Theil für das ewige eintauschen: Busse und Gnade als Mittelpunkt jedes Vorgangs sind abgethan. Der Schöpfer der Dinge, sein Sohn, Begebenheiten des alten und neuen Bundes — das Geheimste und Weiteste soll so befriedigend, als es die Kunst vermag, in seiner eigenen gemässen Form vor uns stehen und für uns leben. Die Weihe der Schönheit vertritt das Amt der bisherigen Heiligung.

Für die Entfaltung zu diesem Ziel überwiegt je nach Lokal und Sinnesart hier die Vorliebe für malerische Be-

nutzung der Wirklichkeit, dort die Innigkeit in freudigem Aufblick und zehrendem Schmerz, während anderwärts die Gelehrsamkeit das Auge auf die Reste der alten Sculptur zurücklenkt. Die Mannichfaltigkeit grösserer und kleinerer Staaten gönnt überdies einen Reichthum, mit welchem nur Deutschland wetteifern kann.

Am frühesten bildet sich Florenz aus. Allen Wechseln der Verfassung zum Trotz ist hier nach dem Fall schon der Hohenstaufen der Geschlechtsadel tiefer erniedrigt als irgendwo; immer kämpfend und stets besiegt. Auch die Demokratie jedoch wird bei Kaiser Heinrich's VII. Anzug von König Robert beherrscht, und härter noch drückt die Hand seines Sohnes Carl. Dessenungeachtet setzt sie sich später bei neuer Gefahr den Herzog Walther von Brienne zum noch schlimmeren Herrn. Erst als auch er Adel und Bürgerschaft gleich misshandelt, vertreiben ihn Beide mit vereinten Kräften. Nun regieren die reichen Bürger wie ehedem; dem Schein nach demokratischer, aber mit fester Hand und mächtig genug, ihr Regiment über die Hälfte Toskana's auszudehnen. Ihre Gewalt wird endlich gleichfalls beschränkt.

Das Handelshaus der Medici ist durch Reichthum und Klugheit zu immer grösserem Einfluss gelangt. Bereits Johann nimmt höhere Aemter ein. Kühner noch tritt sein beliebterer Sohn Cosmus an die Spitze des ganzen Staates, dessen Schicksale er dreissig Jahre lang, der Form nach Bürger der Sache nach Herr, mit Umsicht Glanz und Erfolgen leitet. Die Stadt verehrt ihn nach seinem Tode als Vater des Vaterlandes. Und doch hat er das bisherige Bollwerk, die Wahl und Wahlart, untergraben. Als verstände es sich von selbst, behält sein minder gross-

sinniger Sohn Peter dieselbe Stellung. Die Verschwörung der Gegner giebt seinem Hause nur festeren Bestand, und als bei Peter's frühem Hinscheiden in dem jungen Lorenzo der Grossvater liebenswürdiger wiederersteht, fehlt den Mediceern zu fürstlicher Macht nur noch die Herzogswürde.

Auf diesem Wege gewinnt Florenz, vom Meer bis in's Gebirge herrschend, an Einkünften überreich, und eifersüchtig auf Gleichgewicht der grösseren Staaten, im Lande stark durch Vesten und Burgen, in der Stadt durch Manufacturen und Handel blühend, politisch regsam in allen Ständen, Genuss und Lebensfreude durch Heiterkeit steigernd, jetzt unter den Mediceern auch den neuen Vorrang in Künsten und Wissenschaft.

Hier ging im vierzehnten Jahrhundert die Geschichtsschreibung schon einen freieren Weg, und Boccaccio erklärte Dante's gelehrtes Epos, das eigenmächtig Gericht über Gegenwart und Vergangenheit hält. Manuel Chrysoloras der Grieche lehrt griechische Sprache und Literatur. Cosmus stiftet für Studium und Aufhellung Plato's eine eigene Akademie, in welcher Ficinus der berühmte Uebersetzer und Verbreiter platonischer Werke wird. Poggio, nicht minder gelehrt, erhebt sich in Kunst der Darstellung zu Macchiavelli's Vorgänger, und neben dem gewandteren Poliziano, der nicht als Lehrer allein, auch als Nachahmer römischer Dichter und Prosaisten deren Sprache und Geist erneut, wiederholt sein heiterer Gönner und Freund Lorenzo Petrarca's Lyrik und wendet Dante's Schilderung der Hölle auf das Paradies der Trinker, den Weinkeller, an.

Die bildende Kunst thut es den Gelehrten und Dich-

tern noch zuvor. Der ebenso kenntnissreiche als muthige Filippo Brunelleschi wölbt, was bisher für unmöglich galt, die Riesenkuppel über den Chor des Doms, und erbaut wie aus Felskrystallen den Pallast Pitti. Burgartige Palläste und neue Kirchen erheben sich durch seine Schüler, hier zierlicher, dort massigt und kräftiger, bis Batista Alberti tiefer in die Bedeutung antiker Formen eindringt, um sie, weniger erfinderisch als den Baugeschmack regelnd, dem Bedürfniss der Gegenwart anzupassen.

Und früher als diese schon sucht sich als Bildhauer Jacopo della Quercia dem bisherigen Styl durch schwungreiche Gewandung und frischeres Leben zu entwinden. Lorenzo Ghiberti führt die Formen antiker Schönheit in den Reiz der Gestalt und des Ausdrucks ein, und weiss feinen Sinnes in Seelenzügen und Lebensfülle das eigentlich Malerische, wonach die Epoche ringt, mit dem Gepräge ächter Sculptur zu verschmelzen. Luca della Robia folgt ihm auf diesem Pfade als eins der entschiedensten Talente neuerer Zeit, dem Geiste der Alten nahe, für lebendige Composition und Jugendanmuth von glücklichem Gefühl, und feierlicher und würdevoll nur, wo es der Gegenstand unbedingt fordert. Donatello dagegen, kecker als Beide, strebt in Gruppirung, Bewegung, Stellung vorweg nach Charakteristik der schärfsten Leidenschaft, und nur sein umfassendes Studium lehrt ihn auch hierin Mässigung, Gesetz und Styl. (Fr. Kugler, Handb. d. Kunstgesch. S. 629—633; 652—662. — Rumohr, Ital. Forsch. II. S. 287—295.)

Wie kann bei so malerischer Neigung selbst der Bildhauer und Baumeister die Malerei hier zurückbleiben,

wo Cimabue ihr den ersten Sieg gebracht, und Giotto die Bahn weithin gebrochen hat.

Während Fiesole, obschon der Gesichtsform ganz anders als Giotto kundig, dennoch minder die Engel menschlich gestalten will, als im Menschen den Engel der Seele befreien, fasst der ernste Masaccio das bisherige Ergebniss zusammen und bereitet ein kühneres vor. Mit aller Sinnen- und Geisteskraft einzig der Kunst ergeben, richtet sich sein Augenmerk lebenslang auf die Gestalt des Menschen. Wie diese in der Wirklichkeit selber dem Blick erscheint, gerundet durch Licht und Schatten, voll und ganz, nackt oder bekleidet, giebt er sie wieder mit feuriger Liebe für Form als Form. Doch nicht nur der Rundung und Treue wegen. Er macht den Körper zum Träger der Seele, die, wenn die Kunst nur den Ausdruck klärt, durch Antlitz, Geberde, Stellung, und mit der Stellung selbst durch Gewandung und Faltenwurf dringt.

Einem so regsamen Volke genügen die ersten Schritte nicht. Es beschleunigt auch für die Kunst den vollen Eintritt in reicheres Leben. Nun erst giebt die portraitartige Deutlichkeit den Grundzug der Auffassung.

Man hat dieser Richtung vorgeworfen: sie kleide nur, wie sie es finde, Frieden und Krieg, Oeffentliches und Häusliches in die Form alt- und neutestamentarischer Vorgänge. Als wäre das, soll nicht der härteste Zwiespalt entstehen, ohne Phantasie möglich! Das Naherücken, das ernste, heitere, strenge Verflechten sind die neue Erfindung.

Wie schwer bereits fällt es dem Fra Filippo, dem lebenslustigen Carmeliter, Andacht, Adel und Lieblichkeit

mit den Physiognomieen zu einigen, die er sich auf seiner Abentheuerfahrt eingeprägt, den faunischen Zug zurückzuhalten, der ihm im Blute steckt, und die Schelmengesichter, die er doch liebt. Erst je mehr ihn Leben und Kunst erziehen, gelingt ihm der Ausdruck auch tieferer Empfindung, ohne sein unbefangenes Naturgefühl zu ersticken.

Sein grosser Schüler Sandro Botticelli, voll Hast und Feuer für kühne Bewegung und flatternde Kleider bei Engelreigen und Chorgesang, versenkt sich noch seelenvoller in stumme Wehmuth über den Menschenwerth. Diese Klage beschleicht die reine Jungfrau und schwebt selbst um Auge und Mund der Venus, die er aus Freude an nackter Form mehrfach malt.

Zarter und steigend weicher wird Sandro's Schüler, Filippino Lippi, ebenso gewandt in Ausdruck von Reue Schaam und Zerknirschung derer, die abgeirrt, als lebendig in Charakteren, die er nach dem Sinne des Hergangs innerlich stimmt. Wie weit schon diese Künstlergruppe die Situationen in die Gegenwart hinüber verlegt, um die Gestalten derselben aus sich heraus im Schmerzensglück geweihter Seele dem Heiligen zu öffnen, thut Filippino am lieblichsten kund. In Madonnenköpfen ist keiner empfindungsreicher und schöner. Für grössere Compositionen versucht er in besseren Jahren zugleich „dem Masaccio die Feier und Einheit der Anordnung abzugewinnen“, und erst als er sich später ganz der Pinselfertigkeit überlässt und der Beihülfe der Natur entschlägt, erlahmt seine Kraft.

Von Fiesole's Seite her, und ihm in lichter Färbung und Mildigkeit dauernd verwandt, weiss sich Benozzo

Gozzoli, als müsse er doppelt nachholen, was Fra Giovanni versäumt, kaum genugzuthun in halb noch phantastischem Freudenblick auf das heitere Arnothal mit Landsitzen, Städten, Strom, Gethier jeder Art, und wieder aus Zimmern, Arkaden, Hallen auf Fernsichten und Mittelgründe. Und so bereichert er die Vorgänge ebenfalls mit Freunden und Zeitgenossen, die theilnehmend umherstehen, und veranschaulicht die Hauptbegebenheit in ähnlicher Fülle; noch in Gestalten wenig über seinen Meister hinaus und in Bewegungen schüchtern, doch naturwahrer in ausdrucksvollen Physiognomieen und gelungen im Faltenwurf.

Diese reichhaltige Aussenwelt vereinfacht Cosimo Roselli, der sich aus derselben Schule her den Meisterwerken Masaccio's zukehrt. Aus ihnen lernt er Charakter, Formen und Anordnung, Bewegung und Styl der Gewänder, wie aus dem Leben selbst Rundung, nähere Züge und Beiwerk. Kaum aber hat er sich seinen besten Genossen gleichgestellt, so verfällt er am meisten in unerquickliche Nüchternheit. Einförmige Profile mit „unbelebten und harten Nasen, langweilige Durchschnittsbildungen“ erweisen die Begeisterung erloschen, die ihn bis dahin emporhob. (v. Rumohr, ibid. S. 265 — 268.)

Um so erfolgreicher geht Domenico Ghirlandajo aus Cosimo's Schule hervor.

Schon Sandro und Filippino waren treffliche Portraitmaler, ja Sandro hat in diesem Felde vielleicht sein Bestes in einfacher Durchführung geleistet. Domenico besiegt durch sicheres Streben und treue Ausdauer beide bereits nach dieser Seite. Von Jahr zu Jahr fast eilt er, auf flandrischen Anstoss vielleicht, fest und genau in natur-

wahrer Charakteristik auch der Aussendinge, in Beleuchtung und Landschaft, in Zügen häuslichen Lebens, in Freude an den Bauwerken seiner Stadt vorwärts, immer in Ausführung geübter und der Grundformen mächtiger, die für Gestalt und Antlitz das Zufällige zusammenhalten und das Bezeichnende deutlich machen. Mit demselben Meistersinn bildet er in wachsender Lebendigkeit dieses Individuelle nicht nur den älteren Formen bereichernd ein; rastlos auch müht er sich, das Bedeutsame des jedesmaligen Auftritts mit den Portraitgestalten, deren er sich bedient, in volleren Einklang zu setzen. Er hält nun die Hauptpersonen in Gewandung traditioneller, in der ganzen Erscheinung gehobener und klarer; er ordnet die eigentlichen Portraitfiguren, und selbst diese symmetrischer umher, als wolle er das religiöse Begebniss und die Gemeinde die sich daran erbaut ausdrücklicher scheiden. Das Maass der Sitte, der Glanz seiner Zeit, der Reiz in Costüm und Behaben vereinen sich, einen Künstler möglich zu machen, der auf der vollen Mitte des schon ablenkenden Weges doch der Forderungen gedenkt, die Masaccio vorschreibt.

Ein Hauptpunkt ist dennoch unerledigt. Was Fra Filippo aus der Gegenwart übertrug und die Nachfolger vermehrten, fand seine Verklärung zu grösstem Theil nur in der höheren Sehnsucht religiösen Gemüths. Jetzt steht es von Neuem, zwar würdig und edel, aber vielseitiger und fester vor Augen. Die Säuberung nicht des Gemüths allein, auch der Charaktere und ihrer Gestalt kann den Florentinern nicht abgehen.

Dieses Bedürfniss deutet bereits die Schärfe an, mit der Andrea del Castagno meist schneidend nach Innen

und herb in Form und Farbe, den Seelenhauch heiliger Stimmung versteinern lässt.

Solche ascetische Strenge bleibt nur vereinzelt. Die Liebe zur alten Kunst, die andere Mittel kennt, hält ihr die Wage und drückt sie nieder. In Florenz kehrt sich die Malerei jedoch nicht unmittelbar vom Leben ab zur antiken Sculptur. Nur verhältnissmässig, wie es auf Bildhauer Einfluss gewonnen, wirkt das Alterthum auf einige zurück, die zugleich Bildner und Maler sind.

Antonio Pollajuolo und Andrea Verocchio benutzen in dieser Art ihre Formenkenntniss und Ausrundung auch für die Schwesterkunst, die sie mit Liebe treiben; Antonio, schlichter um Richtigkeit besorgt, mit geringeren Gaben und minderem Erfolg; Andrea bedeutender in Broncegüssen als in Gemälden, doch wichtig schon als Leonardo's da Vinci Lehrer, und nur allzu bemüht, über Studium und Einsicht Rechnung zu legen, und dadurch selten auf freier Höhe.

Was überhaupt aus der Darstellung auszuscheiden und was zu bewahren sei, diesen entscheidenden Blick und Wurf verleiht nur der Schwung einer Begeisterung, die das Maass malerischer Belebung aus Erfahrung und Genius schöpft.

Solch ein Künstler von scharfem Auge und fester Hand, weitreichender Phantasie, feuriger, klarer und tiefer Seele war Luca Signorelli. Die Vorzüge der bisherigen Richtung durchdringen, der Geist der Antike erhebt ihn bald, doch der Kunstart der Alten nicht unterthan, entfernt er aus dem vollen Eindruck der Wirklichkeit das Individuelle allein, was Adel und Grossheit verhindert. Der so geklärten Gestalten wird die Gewalt seines

Ausdrucks für jede neue Erfindung Herr. Bescheidene Stille, Entzücken und Seligkeit, Busse und Glück gelingen ihm wie die Steigerung des Staunens, Erschreckens und vollen Entsetzens. Mit der Seele bringt er den Körper in bisher nicht gewagte Bewegungen. Seine plastische Wahrheit überwindet das nüchterne Suchen nach Richtigkeit, die Färbung erlangt alle Kraft und Milde, deren die Beseelung so energischer Charakteristik bedarf, und nur wenn störrige Härten hier und dort unbesiegt bleiben, zeigt dieses Hemmniss das Vordringen nach einem Ziel, das Michel Angelo erst in noch kühnerem Sprunge erreicht. —

Ganz anderer Entwickelung ist die Malerei des oberen Tiberthals. Statt des glänzenden Florenz werden das klösterliche Assisi, das kleine Fuligno und später Perugia zu Mittelpunkten. Hier wirken nicht Plato, Virgil, Homer und die Wiedererwecker des Alterthums. Der Orden der Franciskaner belebt lieber die Erinnerung an Seelenumkehr und Wundenmale. Betriebsames Handwerk und Geldverkehr, politische Bewegung und Macht, Wohlleben, Bildung und froher Sinn, und in ihrem Gefolge Sculptur und Baukunst finden hier kein fruchtbares Feld. Selbst der Maler entbehrt den besten Theil der Hülfsmittel, welche Toskana bietet. Von der Aussenwelt in schwächerem Grade in Anspruch genommen, blickt er unwillkürlich in's innere Gemüth und schildert dessen Reinigung, Güte und Lieblichkeit. Die Sehnsucht, die schwärmerisch nur die Seele bewegt, die Rührung, der Schmerz sind der eigentliche Gegenstand, dem er nachgeht. Thatkräftige Charaktere in plastischer Deutlichkeit, Begebnisse in kunstreicher Anordnung, woran die Florentiner sich

üben und sich erziehen, verlieren ihr Uebergewicht. Die umbrischen Meister entfernen dadurch so manche Gefahr. Rumohr behauptet ganz unbedingt, Fra Filippo's Madonnen seien meist gemein, des Cosimo Roselli abscheulich, des Sandro und Domenico ehrliche Bürgerfrauen, des Filippino liebliche Dirnen. Vom Standpunkte der Formenschönheit hat er nicht durchweg Unrecht. Fallen jetzt ähnliche Bildungen fort, so wird eine Schönheit erleichtert, die, statt aus individuellem Charakter und dessen zeitweise religiöser Stimmung, aus jener Hingabe fliesst, welche den Menschen ursprünglich und lebenslang mit Allem was in ihm ist nur dem Einen widmet, worum es Noth thut. Die Tiefe und Zartheit solchen Gefühls in Formen, die sich dem Ausdruck minder entgegenstellen, zieht mit verborgenem Zauber aus dem Gewühl der Welt zu dem Genusse des gleichen Friedens. Nur die einförmige Wiederkehr ermüdet das Auge und lähmt den Geist.

Auch diese Richtung jedoch ist nicht den Umbriern selbständig eigen. Sie bedürfen, scheint es, für Anstoss und Weiterentfaltung fremder Hülfe. Im vorigen Jahrhundert bereits suchten, der florentinischen Schule Giotto's gegenüber, die Meister von Siena die Malerei für den Ausdruck innerer Frömmigkeit aufzuschliessen. Wie dort im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts Simone di Martino die Verklärung der Seele in zarter Form kenntlich macht, bildet jetzt im Anfange des fünfzehnten Taddeo di Bartolo die verwandte Auffassung in volleren Gestalten fort. Er wirkt nach Assisi, wo diese Stimmung am hellsten anklingt, und ebenso nach Perugia hinüber. So bleiben hier denn die nächsten Meister Matteo di Gualdo und Martinello mit Siena muthmaass-

lich in engerer Verbindung, und erst Pietro Antonio von Fuligno entwickelt ähnliche Anregungen eigenthümlicher in zugleich breiterer Schilderung von Empfindungsweisen und Vorgängen; vielleicht nicht ganz ohne Einfluss auch des Benozzo Gozzoli, der schon zu jener Zeit in dem nahegelegenen Montefalco malte. (v. Rumohr, ibid. II. S. 315.)

In geringerem Maasse doch ähnlicher Art dringt Gentile's da Fabriano Lieblichkeit in die härteren Formen und individuelleren Züge des Benedetto Bonfigli ein; während Mantegna's — nach Rumohr Benozzo's — Vorbild Fiorenzo di Lorenzo bei Milde und Anmuth zu strengerer Durchbildung treibt.

Selbständiger in derselben zweiten Hälfte schon des Jahrhunderts geht Niccolo Alunno von Fuligno vorwärts. Die frühesten sienesischen Meister geben ihm die Grundlage alter Strenge, der Zeitsinn drängt ihm individuellere Physiognomieen zu fester Gestalt und deutlicher Modellirung auf; beidem aber fügt er den eigentlich umbrischen Seelenzug frommer Reinheit hinzu; fleckenlos, schwärmerisch, zart in Frauen, doch von Sehnsucht nicht abgeschwächt; in Männern ergreifend zum Ernst verschärft. Die Feinheit, mit der Alunno in Ausdruck und Form die herbere Strenge in diesem Reiz tiefer Empfindung bewahrt, ist seine eigenthümliche Künstlergabe. Doch scheint sie ihm mehr für stummes Gefühl, für Heiligung in ruhiger Andacht verliehen als für heftige Affecte. Bewegung und Leidenschaft führen ihn leicht in Uebertreibung.

Von ihm aus entfaltet sich die letzte und höchste Blüthe. L'Ingegno, Pinturicchio und Perugino

entspringen sämmtlich vielleicht aus seiner Lehre und Schule.

Ingegno's Arbeiten sind gering in Zahl, wenig bekannt und nicht unbezweifelt. Er mag von dem Meister nur etwa in bräunlicherem Grundton, kräftigeren Schatten, grösserer Fülle und Derbheit der Formen abgewichen sein. (Rumohr, ibid. II. S. 329.)

Auch Pietro, scheint es, verlässt noch in früherer Jugend nicht den vorgezeichneten Weg. Bald aber siedelt er nach Florenz über. Andrea Verocchio mit seinen Schülern und später auch Luca Signorelli, das Studium der Wirklichkeit, Natur und Landschaft ziehen ihn an. Gegen dieses Nachbilden und Aneignen tritt die heimische Schilderung zurück. Er übt sich, mit florentinischem Auge zu sehen und darzustellen. Noch aber in besten Mannesjahren erwachen die ersten Jugendeindrücke wieder und vereinfachen verfeinern und beseelen, was er seitdem gelernt. Wie dieser Grundklang sein eigenes Gemüth durchzieht, sagen von jetzt ab auch seine stillen Figuren vor Allem nur, was sie in keuscher Liebe, Wehmuth, Klage und Reinigkeit innerst empfinden. Schon jedoch nach und nach zehrt dieser entsagende Herzenscultus an dem festeren Marke der Charaktere und verschliesst den Blick gegen Wirklichkeit und Natur. Die Charakteristik wird leerer und schwächlicher, die Behandlung flüchtiger, der Ausdruck monotoner, bis sich zuletzt für das gerade, was aus lebendiger Seele quellen muss, ein conventioneller Typus festsetzt, den nun auch die Hand in handwerksmässigem Kunstbetriebe immer gleichmässiger wiederholt.

Von dieser Laufbahn ist Pinturicchio's Entwicke-

lung im Wesentlichen kaum verschieden. Auch er mag von Nicolo's Formen und Empfindungsart ausgehen. Ortswechsel, Arbeiten in Gemeinschaft besserer Florentiner, Lernbegier und geschickte Hand bereichern ihn aber in solcher Weise, Landschaft, Baulichkeiten, lebendige Gruppen und Charaktere beschäftigen ihn so rege, dass der umbrische Seelenzug mehr äusserliche Gewohnheit wird, als seinen Gestalten selber inwohnt. Und doch kehrt in besseren Werken auch er zeitweise zu den Jugendeindrücken daheim zurück und versteht nun die Stille tiefen Gefühls mit gesteigerter Formenkenntniss durchzuführen, bis er in schneller Erfindung und Fertigkeit ganz dem Erwerbe verfällt, und dem früheren gediegeneren Sinn nur selten Spielraum und Musse gönnt. (v. Rumohr, ibid. II. S. 330—336. — Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Aufl. I. S. 472—474.)

Diese Meister haben zugleich noch ein anderes Verdienst. Sie wecken, Pietro vornehmlich, in dem Knaben Rafael jenen Keim, der von zarter Reinheit des Herzens her auch zur Reinheit der Form erblüht; zunächst ganz noch in umbrischer Weise, doch in Unschuld und Lieblichkeit deren Gipfel.

Wäre, bevor er nach Florenz geht, nicht auch diese Anregung nöthig gewesen, Naturblick, tüchtige Charakteristik in beseelter einfacher Form und Anordnung hätte er unbefangener bereits bei seinem Vater Giovanni erwerben können, der in dem damals reichen Urbino die Malerei mit Erfolg als ein zwar etwas schwerfälliger Meister betrieb, dagegen ganz auch von jenem Seelenkränkeln frei, an welchem die letzten Umbrier leiden. Wo es in Vergleich zu florentinischer Lebensfrische, hauptsäch-

lich auf Abthun des Irdischen ankommt, wird, je mehr dieser Ausdruck gelingt, den Charakteren steigend die Kraft entzogen, die sonst im Leben gesund und stark macht.

Solch schwächenden Zug überträgt Francesco Francia, vielleicht auf Pietro's Einfluss, auch nach dem gelehrten Bologna. Als Gegengewicht hat er nur frohere Wohlgestalt, freiere Composition und Gewandung, reichere Landschaft und eine Farbentiefe in Weiche und Gluth, die ihn den besten noch gleichstellt. Seine Schüler breiten sich gleichfalls aus. Einer der geschickteren, Lorenzo Costa, früher unter paduanischer Einwirkung, bringt Francia's Auffassung nach Ferrara. — —

Was sich in dieser Art, hier in Florenz, dort in den umbrischen Städten und deren Nachbaren ausbildet, erhält eine neue Ergänzung vorzüglich zu Venedig und Padua. Auch in Norditalien findet dadurch die folgende Epoche Anlass zu desto reiferer Meisterschaft. Wenn aus Florenz und Perugia Leonardo, Michel Angelo und Rafael hervorgehen, erzieht durch die jetzige Vorstufe Oberitalien den lebensfrohen Titian, den prachtreichen Paul von Verona und den Sinnen- und Geistbeglückten Correggio.

Italien hat um diese Zeit bei gleichem Gewicht kein schärferes Gegenbild als Venedig und Florenz.

Florenz in seinem Flussthal durch innere Bewegung nur immer kräftiger, durch Gewerbe, Reichthum und Kunst in Ansehen; Venedig im Sumpf der Lagunen langsam nur jenes Mährchen der Klugheit und Festigkeit, deren aristokratische starre Macht wie die Natur auch das eigene Volk und fremde Nationen besiegt.

Gegen Ende des zwölften Jahrhunderts schon verlieren die Bürger ihren Antheil an der Wahl des Oberhauptes. Nur jedesmal eilf Auserkorene ernennen den Dogen, und auch diesem steht für jeden wichtigen Beschluss als beschränkender Rath die Signoria zur Seite, die ihren sechs Mitgliedern nur die drei Häupter des Gerichtshofs der Vierziger zugesellt. Selbst die Vierhundertachtzig des grossen Raths gehören fast sämmtlich den Nachkommen alter Geschlechter an.

Das vierzehnte Jahrhundert bildet diese Keime noch klüger und oligarchischer aus. Gradenigo, der adelsstolzeste Doge, ertheilt den Vierzigen das Recht, den grossen Rath nur aus Familien zusammenzustellen, die seit den letzten vier Jahren darin gesessen. Die dem Volke günstige Empörung der Tiepolo wird vereitelt, und giebt nur Anstoss zu dem dunklen Inquisitionsgericht, dem Rathe der Zehn, der 1335 als bleibende Staatsbehörde die Ruhe bewacht, die Vierziger für alle erheblichen Verbrechen ersetzt und durch Eingriff in Verwaltung, Krieg und Friedensschlüsse mit der Signoria die Hauptgewalt an sich reisst. Des Dogen Marino Falieri Ansturm kostet ihm und den Verschworenen Freiheit und Leben. Der Rath der Zehn steht unerschüttert und raubt dem Dogen den letzten Einfluss.

Nach aussen bringen die Kriege mit Genua wechselnd Siege und Unglücksfälle. Schon ist Venedig selber bedroht. Doch die nahe Gefahr stählt den Muth des Volkes und die Kühnheit des tapfren Seehelden Pisani. Das Gleichgewicht zwischen Venedig und Genua stellt sich her. Bald ist Genua dauernd im Sinken. Es fällt durch innere Kämpfe erst den Franzosen anheim, dann der

Uebermacht Mailand's; während Venedig nicht nur die Herrscherin des adriatischen Meeres bleibt, sondern nun auch, der Nebenbuhlerschaft ledig, seinen erprobten Arm über Padua, Vicenza, Belluno hinausstreckt, um auch als Landmacht seinem entscheidenden Wort bei jeder Streitigkeit Nachdruck zu geben. Mailand's Obergewalt ist schon nach Galeazzo's Visconti Tode gebrochen. Die Kriege mit seinem treulosen Sohn bieten Gelegenheit zu neuen weiteren Erwerbungen, die sich jetzt schon nach Ravenna, Peschiera und Brescia erstrecken. Endlich macht sich Francesco Sforza, der kluge Bandenführer, zum neuen Herrn und Herzog von Mailand, so dass von nun an Venedig, Florenz, Neapel, Mailand das errungene Gleichmaass gemeinsam zu besserer Erhaltung der Ruhe verwenden.

Zu solcher Stärke gelangt Venedig minder durch die politische Knechtschaft fast aller Bürger, als durch die Unerschütterlichkeit und Vorsicht der Wenigen, die es beherrschen. Sie ordnen dem Stolz auf die Macht ihrer Stadt, wenn es Noth thut, selbst den Standeseigennutz unter. Dennoch wird die Gewalt der Zehn immer peinlicher. Ein Ausschuss Dreier von ihnen überwacht seit 1454 das Verhalten des Niedrigsten wie des Dogen. Auf geheime Angabe und stillen Verdacht schon folgt unbeschränkt Untersuchung und Strafe. Dieses Argusauge dringt unsichtbar in alle Verhältnisse, und der gefällte Spruch ist wie das Schicksal ohne Nachsicht, oft spurlos, gerecht nach dem Gesetzbuch des Argwohns allein, doch mit demselben Schwerdte, das Allen droht, auch die Inquisitoren selber treffend.

Ein so lebentödtendes Tribunal müsste jede selbstän-

dige Regung ersticken, wäre es auf Anderes hingerichtet, als auf Abwendung jeder Gefahr, die politischer Ehrgeiz bringt. Das Volk soll nur jeder Mitrede entsagen, der Adel freiwillig sich einem Standrecht fügen, das er als Hauptgewähr seiner dauernden Standesrechte verehrt. —

Zu den Elementen, aus denen sich in so wunderbarem Naturlokal unter so freiheitsfeindlicher Verfassung die Kunst entwickelt, gehört als fortwirkender Ueberrest hauptsächlich der frühe Einfluss des alten Byzanz. Nur die Baukunst überwindet ihn schon im vierzehnten Jahrhundert. Sie muss zunächst das Geschäft der Malerei noch mitübernehmen. Wie farbenlieblich und leicht erscheint dadurch das sonst schwere Mauerwerk des Dogenpallastes! Wie luftig und heiter durch Säulenlogen übereinander steigen auch andere Palläste als Ufer des grossen Kanals empor.

Dass sich die Maler nicht selber schon durch den Aufschwung erheben, den Giotto's Neuerung nahe genug in Padua anregt, beweist noch einmal, in welchem Maasse ihre schwierige Kunst ein freies Volksleben nöthig hat. Die Fortdauer berechneten Drucks fesselt sie an jenes dumpfe Vorbild, das nur im Erstarren Grösse und Hoheit sucht. Selbst als sich die Meister nicht mehr der neueren Wendung verschliessen können, beschränken sie sich immer affektlos noch auf getrenntes Dastehen einzelner Hauptfiguren, die sie in Nischen und Leisten einhegen.

So holt erst die jetzige Epoche das lange Versäumte zögernd nach. Anfangs noch ohne erweisbaren Einfluss des fernen Florenz und der Nachbarstadt Padua. Eher schon wird Gentile's da Fabriano Wirksamkeit glaublich, der zeitweise wie nach Rom und Toskana nach Ve-

nedig kommt, und in sorgloser Anmuth ohne Weltentsagung und mönchischen Sinn Fiesole's Richtung lieblicher wiederholt. (Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Aufl. I. S. 382 u. 383.)

Jacobello de Flore, Giovanni Alemano — vielleicht in Deutschland geboren — und sein Genosse Antonio Vivarini von der Insel Murano zeichnen sich in verwandter Art bis gegen 1450 aus. Ihr grosser Maassstab, das Streben nach Würde theils einzelner Heiliger, theils ganzer Schaaren um den Thron der Jungfrau oder die Himmelskönigin, die Goldpracht und kirchliche Architecturumgebung mahnen noch an die alte Zeit, aber weichere Formen in fliessendem Faltenwurf, der Beginn individuellerer Charakteristik, die Wärme heller leuchtender Färbung bekunden den neuen Anlauf. Vornehmlich in umfassenden Altarwerken, die solche belebtere Anmuth schmückt. Statt bedeutender Wandgemälde, für welche Erfindungsgabe und Räume fehlen, reiht Michael Giambono den älteren Mosaiken der Marcuskirche zierliche neue zu glänzender Wirkung an.

In welchem Grade das Festhalten byzantinischer Kunst die schnellere Entwickelung gehemmt haben mochte, dasselbe Byzanz giebt mittelbar den Anstoss für um so raschere Fortschritte. Die Verbindung mit dem östlichen Reich führt die berühmtesten Gelehrten auch nach Venedig. Die Republik wird weder von den Visconti, Gonzaga, Este, noch den Herzogen von Urbino und den Mediceern in dem Wetteifer besiegt, die grössten Kenner des Alterthums in seiner Mitte zu haben. Schon Chrysoloras, Georg von Trapezunt, Guarino und Franz Philelphus lehren in Venedig selbst, obgleich

seit 1406 ausserdem Padua der italienische Hauptort für Kenntniss und Wissenschaft wird. Auf dieser Universität schärft sich die Bewunderung des Alterthums zu ebenso genauer Einsicht. Petrarca's und Boccaccio's Schüler finden hier Lehrstuhl und Hörer. Die regsten Wiederhersteller klassischer Bildung verbessern Lehrmethode und Vortrag. Philosophen, Mathematiker, Mediciner machen hier ihre Studien, und Aldus Manutius leuchtet in Venedig als Drucker und Herausgeber voran.

Zu günstiger Zeit bleibt der Einfluss auch auf die Kunst nicht aus. Die venetianischen Baumeister folgen zwar in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch dem bisherigen Styl, mit dem Beginn der zweiten jedoch verwenden sie innerhalb des ähnlichen Bausystems bereits antike Säulen und Bogen. Buntsteinige Leisten, Täfelungen und sonstiger Schmuck allein weisen zugleich auf das alte Venedig zurück.

Fast aber früher schon versucht in Padua die Malerei sich unmittelbar durch Studium antiker Sculpturwerke Form, Rundung und Schönheit anzueignen. Francesco Squarcione, muthmaasslich durch Lehrgabe wichtiger als gross in eigener Ausübung, schreibt diesen Kunstweg den Schülern, welche herbeikommen, vor, und belebt seine Unterweisung durch den Blick auf Statuen, Reliefs und Vasen, die er emsig auf Reisen gesammelt hat. Von Venetianern wird vornehmlich Giacomo Bellini sein treuer Anhänger. Bald aber überragt auch diesen Andrea Mantegna, der Paduaner, einer der Wenigen, deren mächtiger Einfluss in kurzer Frist fast über ganz Italien reicht.

Der alten Mythologie und Geschichte kundig, genügt

sich dennoch sein Malerauge erst an Leben und Gegenwart. In höherem Grade als Masaccio's Nachfolger will er Farbenfeinheit, Beseelung und perspectivischen Schein mit der Genauigkeit klarer Sculpturform verweben. Mythologische Stoffe, wie Cäsar's Triumphzug, stellt er zwar annähernd antiker dar, und auch bei christlichen Gegenständen kommt das Alterthum in Nebendingen zum Vorschein. Der Mittelpunkt seiner Kunst liegt aber in tieferer Einigung der alten und neuen Welt. Der Schmerz inneren Unrechts, Sehnsucht, Inbrunst, Verklärung sind nicht der Nerv seines Ausdrucks. Ihm mehr als jedem Zeitgenossen gelingt jene männliche Energie redlicher, auf sich selbst gestützter Charaktere, die sich dennoch, wenn Zartes zu schildern ist, auch zu sanfterer Klage und lieblicher Innigkeit mildern. Diesem Grundzuge entsprechen Anordnung, Bewegung und Ruhe, Gewandung und Faltenwurf. Nach allen Seiten ist er der kräftigste Sohn seiner Zeit, in welche das Alterthum nicht um aus Malern Bildhauer zu machen eindringt, aber innerhalb christlicher Anschauung auch dem Weltbereich sein Recht in erneuter Würde und Grösse zu lassen, und die Maler zu lehren, dass weite Gedanken, Gemüth und Seele nur durch begrenzte Gestalt und festen Charakter volle Erscheinung gewinnen. Doch kunstreich und schön nicht als Portrait schon lebendiger Gegenwart, sondern von allem Ungehörigen frei, wovon das nachhaltige Innere getrübt und verdeckt wird. Und wenn sich Mantegna in diesem Befreien noch selber dem Ziele entgegenringt, trifft auch seine Herbheit das Loos Aller, auf deren Schultern erst die späten Sieger den Kranz erbeuten.

Für die venetianischen Meister ist jedoch der

Sprung zu Mantegna's Vorzügen schon schwer genug. Bartolomeo Vivarini, der ihn wagt, verfällt ohne das gleiche Studium um so mehr in Gezwungenheit, Härte und Uebermaass, als ihm der mildernde Farbensinn abgeht, und seine Anordnung, trotz landschaftlicher Gründe die er benutzt, sich noch von dem früheren Typus nicht loswinden kann.

Sein Nebenbuhler Carlo Crivelli ist wärmer und leuchtender, in Modellirung und Fleischton weicher, doch in Umrissen kaum minder scharf, im Zierlichen leicht naturwidrig und in Umgebung und Beiwerk von altvenetianischer Pracht.

Erst der spätere Luigi Vivarini weiss in grossartiger Architecturumgebung die kirchliche Strenge des ähnlichen Styls mit der Sicherheit würdiger Charaktere, die Sculpturrundung mit malerischer Wirkung, die symmetrische Anordnung mit freierer Gewandung und Stellung zu einigen.

Der rechte Anschluss an Leben und Wirklichkeit, der Florentinern so früh gelingt, die umbrische Läuterung religiösen Gemüths innerhalb ansprechender Wohlgestalt sind damit noch keineswegs durchgeführt. Der kirchliche alte Styl herrscht fast noch mit derselben argwöhnischen Uebermacht, in welcher die venetianische Adelsherrschaft die gesammte Nation in Banden hält.

Schon hat aber Venedig, das nun auch Zante, Cefalonia und Cypern zu seinem Gebiete zählt, den Höhepunkt erreicht. Der Verkehr ist in vollster Blüthe, der Reichthum wachsend von Jahr zu Jahr, das Gewicht der Republik anerkannt im Abend- und Morgenlande, die Politik rücksichtslos klug, wie im alten Rom, ohne Zaudern

und falsche Arglist. Ein so mächtiges Volk trägt nicht ohne Ersatz stets dieselben Fesseln. Von der Verwaltung, dem Rath und Gericht ausgeschlossen, muss es sich um so freier in anderen Kreisen bewegen dürfen, und volle Genugthuung darin finden, dass auch der Geringste dem Staate gehört, dessen Doge den Tag der Himmelfahrt als Vermählungstag mit dem Meere begeht. Und wo in Italien ist das Leben in Würde und Stolz der Beherrscher strenger, in Frische und Anmuth der Frauen gesunder, in Gemisch der Nationen und Trachten bunter, wo das Gewühl in Hafen und Stadt gedrängter, die Kirchenpracht so verschwenderisch; am Wasserspiegel bei mildem Licht der Reiz der Palläste heiterer, und nach dem Blick auf fernes Gebirge das Auge erquickter, das endlich Waldschatten und Wiesengrün sieht. Hier gerade war der Sinn nur erst offen, mussten Maler entstehen wie nirgend sonst: naturwahr auf Menschennatur und Umgebung gelenkt, ungebunden beglückt von lebendiger Form, und die Heiligen nicht durch Entsagung und Seelenpein feiernd, aber festlich in rauschender Farbenmusik, in Gestaltenreigen und jedem Glanz, den ein Sonnentag schenkt und die Kunst begeistet.

Doch selbst die Vorbereitung zu dieser Wendung bedarf in Venedig noch fremder Hülfe.

Antonello von Messina hat zu Neapel bei König Alphons ein Meisterwerk des flandrischen Johann van Eyck gesehen, und reist nach Brügge, die Malart zu lernen, die so Erstaunliches möglich macht. Johann ist zwar vor Antonello's Ankunft bereits gestorben, und in wessen Werkstatt sich dieser begiebt, bleibt unermittelt. Nur dass Antonello das Malen in Oel erlernt und nach Vene-

dig verpflanzt, steht fest. (Abbé Carton, Les trois frères van Eyck. Bruges. 1848. p. 46—55.) Er lernt noch mehr: den treuen Naturblick für Physiognomieen, die sorgliche Liebe für feines Detail, die saubere Ausführung fleissiger Hand und jenen Farbenschmelz, der Frescomalern versagt ist und selbst der Behandlung in Tempera schwer fällt. Dennoch bleibt er in Form und Auffassung Italiener. Er bewahrt den Schönheitssinn für Gestalt und Ausdruck, der sich durch Alles zieht, was er zurückbringt.

Unter bisherigen Venetianern betritt Giovanni Bellini zuerst das nunmehr eröffnete neue Gebiet. Nachdem er von Giacomo, seinem Vater, die reinere Zeichnung den milden Ausdruck, durch Mantegna's Beispiel die gediegene Charakteristik gewonnen hat, schaut er unbefangen den Zeitgenossen in's Herz und prägt sich Gestalt und Geberde ein. Ohne hohen Aufflug der Phantasie, weder von Signorelli's Adel noch Mantegna's Kraft entnimmt er den immer tüchtigen Charakteren, die er benutzt, den Kern des Guten und Sittlichen in lebensreicher doch edler Form, die kaum der Wandelung bedarf, um das Kind, Maria, den segnenden Heiland, musicirende Engel, verehrende Apostel und Heilige in klarer Gegenwart darzustellen. Mit der Richtung seiner Vorgänger bricht er noch nicht bewusst und völlig, er folgt ihr nur über die Kluft hinaus, vor welcher sie still gestanden. Das bisher nur der Anbetung Würdige liebenswürdig zu machen, wird sein gelungener Beruf. Was des Menschen sein soll, legt er ganz auch in den Menschen hinein, als inneren Hergang ernsten Gemüths, als schon entsprechende äussere Form; in Hoheit anziehend durch jene

Grazie, die liebreich nähert, und wo der Himmelsstrahl leuchten soll doppelt wirksam, weil er ihn gross und herrlich aus Menschenaugen herausblicken lässt. Diess alles leistet er scheinbar mühlos in stetem Einklang von Zweck und Vollbringen, maassvoll in jeder Rücksicht, einfach in Situation und Anordnung, naturwahr in grossen und ächten Zügen, mitten zwischen Strenge und Fülle, und wenn auch mit neuem Farbensinn, doch ohne Uebergewicht über Gestalt und Ausdruck.

Eine breite Schule verdankt ihm zunächst ihren Ursprung und Fortschritt. Der treffliche Basaiti, der ernste Cima, der wackere Carpaccio entwickeln sich zu neuen Meistern. Bedeutender als ihr Lehrer wird Keiner. Alle sind nur im Kleinen grösser, in landschaftlicher Umgebung, in Charakteren, Gruppen, Stellungen, Trachten reicher, überhaupt näher in das nationale Treiben verflochten, und begieriger sich in Detail und Beiwerk malerisch einzuleben.

An Darlegung religiöser Gesinnung lassen sie es nicht fehlen. Wie ruhig aber scheint diese Frömmigkeit. So zweifellos wie die Macht Venedig's. Von innerer Verklärung, Unwerth, Busse bleibt kaum ein Nachklang. Die religiöse Empfindung giebt überhaupt bereits mehr nur die sichere Grundlage, auf der sich beweglich das Volksleben regt, niemals styllos, aber nicht nur als Beigabe aufgefasst.

Marco Basaiti, im Uebrigen ein vortrefflicher Meister, kehrt diese Seite noch minder hervor. Ihm mangelt das nöthige Talent für reichere Compositionen. So ist er theils seinem Lehrer in Strenge treuer als in Anmuth und

freier Lebendigkeit, theils bleibt er, scheint es, mit den Vivarini in künstlerischer Verbindung.

Weiter vorwärts geht Giambatista Cima von Conegliano. In Hauptwerken hält er die mehr symmetrische Anordnung fest. Auch dann aber folgt er dem Hang für liebliche Landschaft oder kirchliche Hallen und hohe Palläste, und belebt dieses prachtreiche Lokal mit durchweg individuelleren Charakteren. In demselben Grade sagt ihm die Schilderung lebendiger Hergänge zu. Er sammelt den Blick auf einen Punkt, vielgestaltige Gruppen aber zerstreuen sich episodisch in weiten Räumen, und wie religiös auch die Scene sei, sie soll zugleich ein Bild der stolzen Grösse Venedig's geben. In Ernst der Form und Empfindung lässt er in beiden Fällen nur selten nach. Ein Meister niederländischen Details und Fleisses liebt er die genaueste Modellirung, den durchgeführtesten Faltenwurf, doch wird steigend feiner zugleich in durchsichtigem Luftton und kunstreichen Reflexen, und wie sonnenhell sauber auch Alles dasteht, seine Farbe hat solche Tiefe und Gluth, dass nur die Milde des Einklangs das stille Edelsteinfunkeln sänftigt.

Der gute Glaube, zum Preise Gottes reiche solch ein Gesammtbild besser zu, als der Anblick jeder vereinzelten Andacht, bewährt sich von Neuem. Vittore Carpaccio entfaltet endlich ganz ohne Rückhalt, für Legendengeschichten besonders, den wachsenden Reichthum heimischer Figuren in gewohnter Architecturumgebung und Landschaft. Anfangs gedrängter und massigter, später klarer vertheilt und gruppirt. Seine patriotische Freude an dieser Fülle, die liebenswürdige Schlichtheit, die mehr ein lebensvolles Ganzes im Auge hat, als die strenge

Durchbildung jeden Details, die heitere Tüchtigkeit, die dennoch hindurchgeht, die klare Schönheit der Jugend, das feste Beruhen der Männer und Greise, dieses unbefangene Gefühl unzerstörbaren nationalen Daseins, leiht seinen Bildern den höchsten Reiz. Und dass es auch ihm nicht an Ernst gebricht, erweist schon der einfache Grundton, der seinen Farbenreichthum zusammenhält, und mehr noch so manches grössere Werk, das er nach älterer Art, und in Stellung und Faltenwurf nicht ohne Dürer's Einwirkung ordnet.

Diese Entwickelung fördert für die nächste Epoche Giorgone's Vollendung in Adel der Form, Titian's Meisterschaft in naturwahrem frischem Leben, und Paul's von Verona Grösse der Composition, in der nur Michel Angelo und später Rubens ihn übertreffen.

Die gleiche Hülfe klassischer Bildung und Kunst kommt den flandrischen Meistern nicht zu Gute. Noch im sechszehnten Jahrhundert bleibt ihre Kenntniss des Alterthums mehr angelernt, als aus dem Boden nationaler Vergangenheit mitentsprungen. Die Blüthe, die dessenungeachtet in Flandern früher gezeitigt ist als in Deutschland, hat andere Gründe und entwickelt sich anders in Form und Ergebniss als die italienische Meisterschaft.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts bereits brachten die burgundischen Herzöge die flandrische Kunst zu rascherem Fortgang. Jetzt breitet sich ihre Oberherrlichkeit über weitere Gebiete und Städte aus. Besonders während Philipp des Guten Regierung, deren fast fünfzigjährige Dauer den Mittelpunkt unserer Epoche bildet. Durch Kauf, Gewalt und Erbschaft vereinigt Philipp den grössten Theil sämmtlicher Niederlande unter sein Scepter. Der früheren Vereinzelung folgt die Theilnahme an einem dadurch erst mächtigen Reiche. In Vergleich zu Deutschland erlangen die Städte hierdurch den grossen Vorsprung, dass ihr Glanzpunkt mit dem wachsenden Glanz eines Fürstenhauses zusammenfällt, das in Ansehen und Macht zu den bedeutendsten zählt, und der Zerstückelung Italiens gegenüber, soweit es der Zeitsinn gestattet, auf einigende Verwaltung dringt. Das

Wohl dieser Herrscher geht mit dem Vortheil der Städte Hand in Hand. Sie fördern den Handel durch jedes Mittel. Verschafft doch auch ihnen der steigende Flor stets reichere Einnahmen. So können die Städte jetzt schon dem Hansabunde die spanischen Häfen schliessen, damit deren ganzer Waarenverkehr den flandrischen Stapelplätzen allein verbleibe. Und sehen sie ihre Herzöge überdies mit den grössten Gewalthabern in Verbindung, Gesandtschaft auf Gesandtschaft mit höchstem Pomp ausgerüstet zu nützlichen Zwecken, deren Gelingen auch ihnen frommt, wie sollten sie nicht ebenfalls mit stolzerem Nationalgefühl als ehedem für solche Fürsten einstehen. Ihren Grafen, so lange diese noch Recht und Herkommen ehrten, von jeher treu, und widerspänstig nur zur Vertheidigung sind sie's nach bitterer Erfahrung jetzt doppelt müde, nur Weberkönige zu haben, wie Pieter de Koning (S. 189 — 191), und Brauergrafen, wie Jacob und Philipp von Artevelde. Erst der selber störrige Carl der Kühne regt ihren Trotz wieder unklug auf. Bei Maximilian's Regentschaftsantritt sagt deshalb der Kanzler Hautemius mit Recht: Dieses Volk fordere weise regiert zu sein; gedrückt erhebe es sich mit Geringschätzung seines Reichthums und Lebens für seine Freiheit, kein Land aber, gesetzlich und milde behandelt, hange mit festerer Gesinnung an seinem Fürsten.

Dennoch ist diese Blüthe nicht der einzige Fortschritt.

Ein Poet kann ohne Störung erblinden. Der Maler hat sich vorweg auf die Aussenwelt hinzurichten, in deren Gestalt und Farbe er darstellt. Als Ausgangspunktes bedarf er hierfür einer Spannung gegen Individuen und Dinge. Die Getrenntheit erst, deren er inne wird,

reizt zu dem Ausschauen, das *fest* auf Charaktere und äusseres Gebaren merkt. Der unmittelbare Seeleneinklang mit Natur und Leben überspringt und erledigt die nöthige Scheidung allzu leicht. Seine Befriedigung trifft das *Gemüth* allein, dem schon die Sympathie der *Empfindung* genügt. Die strenge Achtsamkeit auf Färbung und Form bleibt aus. Beide entspringen zu sehr dem inneren Auge.

Der Mensch dringt überhaupt am tiefsten und reichsten in das nur ein, was ihm, wenn auch fassbar und seinem Geiste verwandt, doch als fremd zugleich gegenübersteht.

Die *germanischen* Stämme, die sich ungehemmt aus eigenem Volkssinn entwickeln, und schon zufrieden sind nach Innen zusammenzustimmen, zurechtzulegen und einzuordnen, gelangen zu jenem *prüfenden* Blick langsam und schwer. Sie lassen sich nicht nur selber nach Aussen hin lässiger gehen, auch an den Dingen gehen sie gleichgültiger vorüber, und schauen sie liebevoll oder mit Widerwillen darauf hin ist es hauptsächlich der Seelenpunkt, welcher anzieht und abwehrt.

Die *romanischen* Völker stossen schon ihrem Ursprunge nach auf eine fremde Welt, in die sie sich einleben müssen. Mag darüber ein gutes Theil Innigkeit aufgehen, sie erwerben andere Vortheile: den hellen Verstand, die folgerechte Klarheit der Unterscheidung, und bei neuer Beweglichkeit feurigen Bluts die raschere Combination und glänzende Phantasie; vor Allem aber den praktischen Blick, welcher Denken und Sinnen nach Aussen lenkt, und aus Gesicht und Behaben den inneren Charakter erkunden lehrt.

Die burgundische Herrschaft bringt die flandrischen

Meister in ähnlicher Art mit einem fremden Volksstamm in nähere Verbindung. Ungewohntere Physiognomieen, Gebräuche, Geräthe, Trachten, anderes Benehmen, abweichende Sitten drängen sich auf. Je mehr das bisher Auswärtige sich ansiedeln will, je auffälliger wird es. Der Zwiespalt fordert das Urtheil heraus und steigert die Achtsamkeit.

Das Verständniss, einmal erweckt, begrenzt sich nun nicht mehr auf das Fremde und Neue. Die Heimath wird gleichfalls dem Auge neu. Und welch eine Heimath! Das gesegnete Flandern, eben dem Meere zu wie der Spiegel der See, und wellenhügelich und wälderreich nur landeinwärts; gartenartig bebaut, und fruchtbar wie wenige Nordküsten des Oceans. Stadt neben Stadt, keine düster und dumpf, jede mit der Nachbarin durch Wasserstrassen bequem verbunden; überall Bewegung und Leben, doch als Landschaft das Ganze friedlich und dem eingewohnten Gemüthe vertrauter als dem Auge, das Schönheit der Form verlangt. In Ebenen wird auch Unbedeutendes wichtig: ein geschlängelter Steg, ein blauer Weiher, ein Hügelrand, die kleinste Blume, der Baum und Strauch, und vorzugsweise als Baulichkeiten die thurmreiche ferne Stadt, das Fürstenschloss, die nahe Kapelle, die Mühle am Teich. Der Sinn, der diese Umgebung fasst, darf dann auch auf Felsen und helle Gletscher, Orangen, Cypressen und Palmen sehen.

In den Burgen, Städten, Stiftern lebt noch das tüchtige alte Geschlecht. Wie sonst eifersüchtig auf Vorrang, von raschem Entschluss, aber stämmig in Widerstand; die Männer auf Erwerb und Reichthum, Waffenehre und Aemter stolz; die Hausfrauen ehrbar, die Mädchen keusch,

und trotz schwerfälliger Gelassenheit das ganze Volk zu rechter Zeit Mummereien, Gelagen und Scherzen zugethan. In Tagen kerniger Charaktere, welche Fundgrube für Künstleraugen, die Physiognomieen verstehen. Und gar erst Brügge als Sammelplatz aller Nationen. Hier hat Hemling selbst Mohren und Affen conterfeien können. In Brabant stehen zwar Brüssel und Löwen in Volkszahl zurück, doch nicht in Menschenschlag und jenem Uebermuthe, der hier auch in kleineren Städten herrscht. Ueppigkeit mag den Sitten schaden. Für die Malerei wird in Geschmeiden, Seiden und Sammet das Köstlichste keine Verschwendung.

Und welche Hofhaltung steht an der Spitze! Für feinen Anstand, Ritterlichkeit, Weisheit und Würde, wie für geschmackreiche Pracht wird Philipp's Hof ein Muster für ganz Europa. Kein Fürst beschäftigt zugleich mit grossmüthigerer Belohnung Bildschnitzer, Stempelschneider, Maler von Wappen und Bannern, Meister in Miniaturen und Oelgemälden. Bald zu flüchtigem Ausschmuck, bald für Werke, die wir heut noch bewundern. Durch Geschenke an den heiligen Vater, an Fürsten und Könige macht er die flandrische Kunst auch jenseits des Meeres und der Alpen berühmt. Was er nicht vermag, leisten die Handelsverbindungen. Aus Frankreich, Spanien, Italien, England kommen Bestellungen. Die bedeutenden Meister brauchen niemals zu feiern. Philipp's Gunst thut noch mehr. Einsichtig und kenntnissreich muthet er Jedem nur zu, was Jeder vermag, und was seiner Kunst zusagt. Auch schliesst er sich selber nicht vornehm ab. Schon van Mander rühmt, er habe Hubert und Johann van Eyck,

letzteren besonders lieb und werth und in grossen Ehren gehalten, und allezeit gern in seiner Gesellschaft gehabt.

Dem Beispiel des Herrn folgen die Diener nach. Und wie sich der Prunk der Hofhaltung nicht auf die Burgen und Schlösser beschränkt, sondern die Herzöge Beilager und sonstige Feste gern in den gastlichen Städten feiern, wetteifern die reichen Bürger ebenfalls mit der Pracht und Kunstliebe ihres Fürsten.

Dieser mächtige Anstoss giebt der flandrischen Malerei im Angesichte Italiens und Deutschlands den unerwarteten frühen Vorrang. Dass ihn die Berührung mit ausländischer Bildung hervorruft, verringert den Aufschwung nicht. Der germanische Volkssinn bleibt ungeschwächt. Die Meister leben sich wie mit dem Auge voller mit ganzer Seele noch in Charaktere, Zustände und Dinge ein. Die romanische Klarheit, der schärfere Verstand schmälern die Vorliebe für umfassende Gesammtheit, breite Eigenthümlichkeiten und gesammelte Tiefe in keiner Rücksicht. Das Fremde wirkt nur als Anregung.

Fast keine gleichzeitige Kunst ist nationaler. Besonders der italienischen gegenüber bewegt sie sich um ihren selbständigen Angelpunkt. Sie bleibt bis zur Ausschliesslichkeit flandrisch.

Man hat ihr auch diess zum Vorwurf gemacht. Der italienische Geschmack fehle in einem Grade, den die besten Vorzüge nicht aufwiegen könnten. Die flandrischen Meister thun allerdings keinen Schritt nach dem Heimathlande antiker Schönheit. Auch die wenigen, die nach Italien gehen, die Florenz, Rom und Urbino kennen, verändern ihre Auffassung nicht. Sie haben eher Einfluss auf Italiener, als diese auf sie. Die Anschauung ihres

nordischen dünengeschützten Landes, ihrer Gewerks- und Handelsstädte hat sich ihrem Adlerauge allzu fest eingeprägt. Und könnten sie auch durch Beseitigen und Auswahl zu jener Formenschönheit gelangen, welche die Gutegeschmacksucht fordert, würden sie durch diese Schönheit das gerade nicht wiedergeben, was sie doch vorzugsweise aussprechen und eindringlich machen wollen.

Den Italienern bleibt die Grablegung, die heilige Familie, überhaupt die bedeutsame jedesmalige Scene und deren Hergang das eigentliche Interesse. Nationalere Physiognomieen, Landschaften, Trachten werden nur das Element, das ferne Geschichten veranschaulichen soll. In dieser Rücksicht haben die Italiener ein gültiges Recht, von Hause aus wählerischer zu sein, und das minder Zustimmende abzulösen.

Den flandrischen Meistern liegen andere Aufgaben vor. Sie suchen nicht nach Charakteren und Formen, die, wenn auch der nationalen Wirklichkeit zugehörig, doch unmittelbar oder durch umgestaltende Reinigung den Vorgängen schlechthin entsprechen. Sie wollen das Heiligthum des Geschehens und Glaubens nicht abgesondert für sich in seiner Vergangenheit wiederholen. Es soll sich im Gegentheil darthun, in welchem Maasse die heilige Geschichte sich in der eigenen Nation und Kirche als Grundinhalt alles Empfindens und Handelns erneuere. Sie bewahren durchweg die Sicherheit: die biblischen Hergänge schlügen ihre Wurzel so tief in jedes Gemüth und jeden Charakter, dass Aebte, Ritter, Stadtbürger, Mädchen und Hausfrauen nun auch Apostel und Heilige um so reicher vergegenwärtigen dürften, je mehr statt jener Hergänge die religiöse Wirkung, die ihr Anblick ausübt,

zum Hauptpunkt der Schilderung werden solle. Ihre Gestalten sind deshalb trotz aller sichtlichen Andacht immer zugleich noch Kaufherren, Herzöge, Rathsherren, Väter mit Gehöft und Gewerbe, Kindern und Eheweib. Darüber täuschen unsere Meister weder sich selbst noch den Beschauer. Sie scheiden dieses Beiwesen absichtlich so wenig ab, als den speciellen Charakter, der sich wie Beruf und Hanthierung mit ausprägt in Benehmen und Antlitz. Weiht doch die Kirche Geburt und Tod, Ehe und Herrschaft, und summt um Kapellen und Tempel doch die bunte Kaufmesse her, von dem Messopfer drinnen nur durch eine Mauer von Stein getrennt. Der ächte Glaube durchdringt das gesammte Leben. So fühlen auch sie, dass zu wirksamem Kultus der ganze Mensch herzutreten muss, damit er sich seinem ganzen Gemüthe und Leben nach neige und heilige. So weit sie entfernt sind, ihr Volksleben nur in seiner Häuslichkeit, seinen Zunft- und Reichsfehden, seinem Luxus und Uebermuth abzuschildern, so weit sie im Gegentheil in dieser brandenden Ebbe und Fluth nach dem unverrückbaren Ankergrund ausschauen, so weit auch nehmen ihre Charaktere den sonstigen Lebensinhalt zu der Prüfungsstunde mit, welche ihn wägen und richten soll. Diesen Feiertag ihrer Nation auch innerhalb biblischer Ereignisse zu verdeutlichen, das vorzugsweise wird ihre Kunstaufgabe. Statt der Formenschönheit geben sie die Läuterung des Herzens, statt ideal gestalteter Vorgänge die Seelenumkehr in tiefstem Gemüth (S. 68—72).

Die Meister Italiens sind kunstidealer, die flandrische Schule auf gleicher Kunsthöhe bleibt in ihren For-

men naturgetreuer und in ihrem Ausdruck kirchlich wahrer.

So weit sich Menschen entäussern können, um Charaktere und Dinge ganz ungeschminkt wiederzugeben, bemächtigen sich diese Meister bis in's Kleinste hinein der Gestalt und Farbe. Jeder Eingriff der Phantasie scheint verbannt. Den Luftschleier selbst, wenn er täuschend abtönt, verwischt und trübt, heben sie möglichst, ohne luftleer zu werden, hinweg. Die nationale Tugend der Reinlichkeit hilft diese Richtung hervorlocken. Sie zeigt nicht nur, der Mensch halte auf alle das, was er emsig an Wegen, Häusern, Gärten, Zimmern, Geräthen thut, die Sauberkeit aller Dinge treibt auch den Maler zu dem gleichen Detail, das ihm genauer in's Auge fällt.

Diese entsagende Beschränkung auf Vorgefundenes und Einzelnes müsste die Einbildungskraft vernichten, erhöbe sie sich nicht um so mächtiger nach Seiten des Ausdrucks. Die Schwierigkeiten sind ihr auch hiermit gehäuft. Es ist leichter, das Tägliche abzustreifen, als Menschen und Dingen in voller Täglichkeit den Wiederschein von Glauben und Kultus zu geben. Was der Gottesdienst durch Sakrament und Gebet bewirkt, muss hier der Künstler aus eigener Erfindung schöpfen.

Gleich mit der äusseren Umgebung beginnt sein Werk. Ihre Wohnlichkeit darf er nur beibehalten, wenn er ihren Formen einen veränderten Grundzug giebt. Die Nebelluft wird jetzt ätherrein, die blauen Ströme spiegeln Ufer und Himmelsglanz wieder; frühlingsgrün ruhen Wiesen und Wälder aus, kein Windhauch bewegt Halme und Blätter; die Städte, die Strassen sind klar und hell, und wie das Sonnengold leuchtend herniederscheint, liegt die ganze

Natur, als feiere auch sie den Tag des Herrn, der in diesen Bildern nicht untergeht. Menschen und Engel ebenfalls schmückt jede Pracht der Geschmeide und Kleider. Was sonst aber dem Hochmuth dient, verwandelt sich zum Opfer vor Gottes Altar und Herrlichkeit.

Das Hauptproblem bleibt das Menschengemüth. In Form und Zügen ist unseren Meistern das charakteristisch Bezeichnende immer das Liebste. Jede Physiognomie und Gestalt vergegenwärtigt individuell ein ganzes Leben. Sei es werkthätig im Hause verbracht, in Klosterstille, im Kriege, es erscheint tüchtig, gerecht und schlicht, und trägt nur ausnahmsweise die Spur von Verbrechen und Abwegen. Jetzt aber sammelt es sich zeitlos auf einen Punkt. Der Seele ist bang, dass durch die Welt nach der Welt das Heil geschädigt werde. Klösterliche Verdumpfung, Herbheit, Extase sind nirgend sichtbar. Innerhalb biblischer Vorgänge oder ohne dieselben überall nur unbefangen ein frageloses Suchen, ein stiller Einblick, ein stummes Gebet. Den Wundern Gottes gegenüber stehn aber Priester und Laien vor mehr verschlossenen als offenen Geheimnissen. Sie gehen in sich, sie schauen hinaus, die Einen ringend, Andere ruhig, Alle getreuer inniger Seele. Wie tief sie sich einleben, Jeder weiss und fühlt das Mysterium, das vor ihm liegt, sei unergründlich. Er habe, er halte es im innersten Herzen; es werde und sei ihm vertraut, doch fremd; nur annähern könne er sich, aneignen kaum. Das erzene Gitter thut sich nicht auf, das vor dem Chor der Kirche vom Allerheiligsten trennt. Die flandrischen Meister sind neben den deutschen und Italienern in ihrem Ausdruck am meisten katholisch,

noch unerschüttert durch das Wiedererstehen des Alterthums oder die Bedürfnisse kirchlicher Reform.

Einen Beweis ausbündiger Frömmigkeit wollen sie damit nicht liefern. Ihr kirchlicher Sinn ist nur stark genug, ihren Arbeiten über die Kunst hinaus noch kirchlichen Werth zu lassen. Sie malen zu Ehren ihrer Meisterschaft, aber vorweg zu Ehren Gottes, der Jungfrau, der Heiligen. Weil ihnen Glaube und Kirche höher gelten, verwenden sie allen lebenslang eifrigen Fleiss, um ihre Werke so würdig auszustatten, als Kunstsinn und Menschenhände vermögen. Das steigert die Forderung zum zweitenmal. Sie müssen nicht nur in der äusseren Welt zu Hause sein, sondern im Innersten, Heiligsten ebenso sehr, und Beides zugleich und mit gleicher Liebe.

Dieser kirchliche Styl leiht ihnen den tiefen Ernst, dessen Macht jede Form und Seele zu demselben Ausdruck nöthigt. Dass sie dem Leben der Gegenwart eine Entfaltung gestatten, als handelte es sich nur um die nationale Eigenthümlichkeit der Charaktere und Aussenwelt, und diese unerschöpfliche Breite doch zu dem *einen* Grundzuge zusammenziehen, *das* ist die geheime Kunstgewalt ihrer Darstellung.

Dieser Grundzug ist nicht verständlich beim ersten Blick. Er bleibt der *innere* Mittelpunkt, den eine fremdartige Hülle umgiebt. Man muss länger mit eigener Sympathie hineinschauen, ehe man zu dem verborgenen Kleinod gelangt.

Um so sichtlicher wird die Gegenseite, die sich gemeinhin als *Mangel* aufdrängt.

Nur die Natur erscheint im Athemzuge ihres Friedens freier. Hier giebt es kein Hemmniss. Der Wiesengrund

wie der steile Fels, Ströme, Hügel und das anplätschernde Meer sind wie sie sein sollen. Der Mensch erst, je voller nur von sich in Lebensfreude und Erdenlast, fühlt seine Unzulänglichkeit und in ihr den unbezwingbaren Drang nach Versöhnung. Dass auch ihm diese Palme winke, die grossen Ereignisse, die es verkündigen, das Vorbild der Mutter, der Heiligen überraschen ihn als Wunderbotschaft, welche innehalten heisst in Allem, was er gewollt und getrieben hat. Der Ungestümste schweigt regungslos, als schallte plötzlich durch Feld und Wald, durch Pallast und Haus nur das Eine Wort: heilig! heilig! — Keine Schule hat jemals wieder diess eine Wort so still und gross dargestellt. Ihre Gestalten stehen da, gefesselt in sich und in Gott. Diese absichtlose Bändigung rügt man als Steifheit. Bezeichnung und Vorwurf sind falsch. Der Tadel trifft gerade die Meisterschaft. Gelenkiger Wohllaut wäre am unrechten Platze. Die Gemüthsstimmung selber, die sich verdeutlichen soll, legt den Individuen von Innen her Fesseln an. Für ihren Ausdruck sind die Formen und Stellungen, die ganze Anordnung und Ausführung so genügend, als irgend die Kunst verlangt.

Weitere Begebenheiten — Marter der Heiligen, das Weltgericht — erfordern häufig zwar mannichfache und heftige Bewegungen. Auch dann fasst die treue Naturbeobachtung flandrischer Meister die Geberden so richtig als möglich. Die Spannung keines Muskels schlägt ihnen fehl. Man merkt aber die Mühsamkeit. Alles ist neu, von Vorgängern noch nicht gemacht. Ihre Phantasie hat sich den menschlichen Körper nicht wie Michel Angelo oder der spätere Rubens zum gefügigen Dollmetscher

durchgebildet. Sie müssen noch jedesmal, was zu thun ist, genau vor sich sehen und sorglich erforschen.

Auch in diesem Falle würde jedoch die Ungebundenheit mit den übrigen Grundzügen in Zwiespalt gerathen, und deren Wirkung stören. Im Unterschiede früherer Weiche, Rundung und Mildigkeit, wie jener Freiheit, zu der bereits Dürer vordringt, erheischt ihre Gesammtauffassung dieselbe Fessel. Es ist die Hoheit Gottes, die sich an der Gebundenheit alles Irdischen offenbart.

Eine Richtung, deren Werth ausser in der tiefen Stimmung des Ganzen in dem beseelten Ausdruck speciellen Details, in Farbenreizen und sauberer Ausführung liegt, kann ihre Werke nicht auf grossen Maassstab, auf Gewölbe und Wandflächen berechnen. Was ihr gelingt, will von nahe her gesehen und genossen werden. Hier sind Tafelgemälde erst völlig an ihrer Stelle. Nur von Rogier van Brügge erzählt van Mander, er sei Meister gewesen, auch Decken mit grossen Bildern in Leim- oder Eifarbe zu machen, die man der Sitte der Zeit gemäss gebraucht habe, die Zimmer wie mit Tapeten zu behangen. (Fol. 126. b. und Fol. 127.) Es ist jedoch keineswegs ausgemacht, ob nicht van Mander diesen älteren, wie mehrfach mit dem jüngeren Rogier verwechselt, welcher gegen den Schluss des Jahrhunderts den Schultypus schon zu verlassen anfängt. In den Tagen der vollen Blüthe sind lebensgrosse Figuren eher Ausnahme als Regel.

Bei diesem Uebergewicht technischer Fertigkeit gereicht es zu desto grösserem Ruhme, dass die besseren Meister während oft dreissigjähriger Thätigkeit weder in Erfindung noch Ausführung nachlassen. Wie viele Italiener klagt Rumohr späterer Verschlechterung an. Die

besten verfallen in Wiederholung, Schwäche und Flüchtigkeit. Rumohr legt dies dem Zunftgeiste zur Last, der die Kunst nicht nur zu ihrem Nutzen mit dem Gewerbe verbunden habe, sondern sie nun auch zu ihrem Schaden dem Handwerk gleichstelle, und dadurch allzu leicht der Gefahr handwerksmässigen Betriebes aussetze. (Italien. Forsch. I. S. 400 — 404.) Erst Leonardo, Rafael, Titian hätten sich durch Talent und persönliche Würde zu Günstlingen grosser Fürsten, Hof- und Weltleuten gebildet, und die dürren Zünfte allgemach zu freien Genossenschaften entwickeln helfen. (Ibid. S. 415 — 416.)

Aehnliche Nachtheile hindern die flandrischen Meister nicht. In ihren Städten sind die Gewerke mehr als beweglich. Statt zu beschränken erweitert, statt herabzuziehen erhebt der Einfluss der Zünfte. Die flandrischen Maler stehen jedem Stande zum Einblick in das Gesammtleben nahe. Den Hauptsporn aber giebt der Ernst ihrer Aufgabe. Die nöthige Virtuosität soll nur die geistige Tiefe, auf die es abgesehen ist, zu Tage bringen. Der Meister muss, was diese Richtung fordert, vollständig geben, sonst giebt er nichts. Beruhte seine Begeisterung ausschliesslich auf Jugendfeuer der Phantasie, nur dann läge die Gefahr frühen Erlöschens auch ihm nicht fern. Seine Ausdrucksweise hat aber noch einen anderen Boden, der sich neu befruchtet von Tag zu Tag: in gottesfürchtiger Zeit das Bedürfniss der Kirche und Religion.

So frisch diese Richtung auch hierdurch bleibt, kann sie sich mit der italienischen weder in bunter Entfaltung noch in Anzahl bedeutender Meister messen.

Ihre Begrenztheit verlangt keine mannigfaltige, breite Entwickelung. Brügge und Gent unterscheiden sich nicht

wie Florenz, Perugia, Venedig in Lokal, Verfassung, Sitten und Charakteren. Und liefern später auch Brüssel und nebenbei Löwen, zuletzt Antwerpen neue Mittelpunkte, so ist es doch durchweg derselbe fertige Typus, der dorthin übertragen wird. — Ausserdem stehen sich Italien und Flandern auch in Art des Verlaufs ihrer Malerei gegenüber. Masaccio macht keinen Sprung, durch den sich die frühere Auffassung schlechthin verwandelt, und die neue nach allen Seiten der Kunst schon feststellt. Er ebnet nur einen Weg, auf dem die reichhaltigsten Fortschritte in abweichender Form gethan werden können. Entgegenstehenden Bildungsmitteln ist ihre volle Wirkung, jedem besonderen Talent für Erfindung und Technik Raum gelassen. Und was noch als wichtiger gelten darf, zwischen Anfang und Ende fällt ein Umschwung zu höherer Vollendung.

Von alle dem zeigt Flandern das Gegentheil. Eine Vorarbeit wie Giotto's Schule erleichtert hier nicht den neuen Beginn. Der entscheidende Genius Hubert's van Eyck findet allein den Typus, der Alles umschafft. Der Born des Lebens, der Jedem fliesst, die Andacht vor dem Lamm, die Wallfahrt zu diesem Gottesdienst ist sein weites und liebstes Feld. Auf diesem einfachen Gebiete bleibt Hubert nicht der Keim nur, aus welchem sich weit verzweigt erst der Baum einer Schule entfalten soll. Er selber wächst auf schon als fertiger Stamm, kernig wie neben und nach ihm Keiner; fast im Ursprunge bereits das erreichte Ziel. In dem Umkreise seines Schattens allein gedeihen die Schüler als Schösslinge, die ihm entnommen sind. Seine Brüder — Johann und vielleicht auch Lambert — Gerhard van der Meire, Hugo

van der Goes, Justus von Gent und Pieter Christophsen gehören zur nächsten Zahl.

Die Grösse ihres Meisters drückt sie nicht zu Copisten nieder. Ihnen fehlt nur das gleiche Mark, der naturkräftige ursprüngliche Trieb. Sie streben in Nebenzweigen erfolgreich weiter.

Einen weiteren Schülerkreis bilden zwar unmittelbar weder Hubert's Werke aus, noch sein Unterricht. Der ältere Rogier van Brügge wird zum Anführer dieser Reihe. Auch er aber ist Hubert's direkter Schüler, der nur umfassender anbaut, was Hubert brach lässt; bestimmtere Vorgänge und Situationen in lebendiger Anordnung und genauerem Detail. Hubert's Genius befestigt und schärft sich in ihm zum eindringendsten Verstande und klarsten Verständniss.

Von diesem Baume zweigen sich sogleich Dirk von Harlem, Hans Hemling und der Meister des Löwener Abendmahls ab; vorzügliche, zum Theil unvergleichliche Künstler, doch immer weniger von dem alten Holz und Stamm. Die kirchliche Strenge verliert an Gewicht, die Hoheit verschwindet in Zierlichkeit, die Tiefe in Anmuth, und die glattere Eleganz sucht nach Erfolgen, die mit dem alten Geist nicht mehr verträglich sind.

Diese allmälige Auflösung deutet in anderen Nachfolgern zuletzt auf Aenderung der ganzen Richtung. Die speciellen Begebenheiten werden zur Hauptsache, und die Charaktere, statt nur in kirchlicher Sorge um eigenes Heil, erscheinen mitthätig in das lebendige Geschehen und Handeln verflochten. Dieselbe Abwendung aber von dem bisherigen Ziel, die in Italien zum Höhepunkt führt, ist in Flandern das Losungswort des Verderbens.

Hubert's Schule hat während ihres gesammten Laufs nur eine Aufgabe. Für die weitere, zu welcher der Zeitsinn drängt, bleiben ihr nur erschöpfte Mittel, und wenn sie die Lösung dennoch wagt, verfällt sie dem Vorbilde der Italiener, deren Muster sie kaum noch gewesen war, oder sieht sich zu Haus in der letzten Stadt, wohin sie geflüchtet, von Meistern besiegt, die ihr nicht mehr angehören.

Bernhard von Brüssel, Johann von Mabuse wandern über die Alpen zu Leonardo und Rafael, während in Antwerpen Quinten Massys ungehemmt von Schultraditionen einen erneuten Aufschwung nimmt. Er giebt, wie Hubert gethan, Charaktere tiefen religiösen Gemüths und in äusserer Erscheinung der eigenen Zeit, doch überwiegend bereits im Sinne der Kunst in die Ereignisse eingelebt, die sie darstellen (S. 72—74), und so seelendurchsichtig in Luftton und zarter Farbe, dass die geheimste Stimmung Gestalt und Züge offen belebt.

Für Deutschland fallen die Hülfsmittel Italiens und Flanderns in bedauerungswürdigem Maasse fort. Die blühenderen Städte bleiben weder hinter Antwerpen, Brüssel, Brügge und Gent zurück, noch hinter Venedig, Florenz, Bologna und Padua. Aeneas Sylvius, der die berühmtesten kennt, ist ihres Ruhmes und Lobes voll. Gent weiss er nur als volkreich, Brügge als Stadt des Welthandels, die übrigen Städte des Niederlandes ihrer Sauberkeit wegen zu preisen. An Cöln's Pracht aber in Häusern und Kirchen, an die Wehrkraft, den Wohlstand der Bürger reiche nichts in Europa; Strassburg vergleicht er mit Venedig, die kluge Bürgerzucht Basel's werde von der ganzen Welt anerkannt, Augsburg rage durch Zierlichkeit und Ordnung wie durch Reichthum der Laien und Priester hervor; jenseit der Donau sei Ulm die Königin an Macht und städtischem Schmuck, und wer, ruft er aus, schildert den Glanz, die Sitte und Verfassung Nürnberg's! Die Könige der Schotten möchten wünschen so herrlich zu wohnen, als hier gewöhnliche Bürger, Kaufleute, Künstler und Handwerker. Reinlichere lustig gelegenere Städte habe kein Volk. Einzelne Italiens könne man vorziehen, im Ganzen habe Italien den Vorzug nicht. Die deutschen seien neu wie erst gestern gebaut. Und welche Freiheit in den Reichsstädten am

Rhein, an der Donau, im Böhmerlande, am Strande des Meers! Was in Venedig, Florenz oder Siena Freiheit heisse, sei Knechtschaft. Die Wenigen, die herrschten, gönnten den anderen weder das freie Wort noch den Genuss ihrer Habe. In den deutschen Städten sei Alles lieblich, da werde man seines Lebens froh; da wütheten nicht wie in Welschland Parteien, Keiner bleibe seines Gutes unsicher und um sein Erbe bekümmert; die Obrigkeit schrecke nur die Verbrecher. Und welche Rüstigkeit in Handhabung der Armbrust und Wurfgeschosse! Jeder zünftige Bürger habe seine Waffenkammer, und wer die öffentlichen Rüsthäuser mit so vielen Steinschleudern, Sturmblöcken und Bombarden gesehen, müsse die Vorräthe anderer verlachen. —

Für die nächste Zeit zwar scheinen die Kämpfe zu ruhen, die Freiheit bleibt unangefochtener, der Handel findet besseren Schutz, der Gewerbfleiss neuen Ansporn, doch die bequeme Nähe, das Netz der Kanäle, die ganze flandrische Leichtigkeit des Verkehrs geht den deutschen Städten noch immer ab. Vor Allem fällt ihre Blüthe nicht mit der Blüthe des Reichs zusammen. Deutschland war nie zerfallener, ohne Herrscherwillen und ohne Macht.

Wenzel, abgesetzt von den Kurfürsten, doch von den Ständen noch theilweise anerkannt, hat Gewalt nur zur Hinderung seines Gegners, der wohlbegabt und kaiserlichen gerechten Sinnes ohne Länderbesitz und Unterstützung das Gute nicht durchführen kann, das er wünscht und bezweckt. Alle Fehler seines Vorgängers soll er verbessern, und vor Allem Mailand wiedererobern. Kaum aber mit fünfzehntausend Reitern über den Alpen, wird sein Heer schon beim Gardasee vollständig geschlagen und zerstreut;

die Verhandlungen mit Venedig und Florenz missglücken, und er kehrt unverrichteter Sache zurück. Nun hat er zu Haus den Landfrieden zu wahren, den Wenzel schmählich missachten liess. Doch mit welchen Mitteln. In der Schweiz wüthet der siegreiche Krieg Appenzell's gegen Friedrich von Oesterreich fort, und die Hauptstädte des Rheins und Schwabens stehen durch das Marbacher Bündniss auf Seiten Badens und Würtembergs, deren Fürsten in ihrem Sondergelüst nichts lieber betreiben, als Wenzel's Ohnmacht und Ruprecht's Schwäche. Keine Maassregel glückt dem König. Selbst die westphälische Vehme kann ihre Anmaassungen erfolgreicher durchsetzen, als Ruprecht deren Beschränkung. Er stirbt noch zu rechter Zeit, ehe die geistlichen Kurfürsten nach alter Art ihren einstigen Helfer zu Grunde richten.

Nach des Markgrafen Jobst von Mähren, der halb schon gewählt war, Tode erlangt endlich mit Wenzel's Zustimmung Sigismund, König von Ungarn, der vierte bereits desselben Hauses, den deutschen Thron.

Er hat nicht wie sein Vater Carl und sein Bruder Wenzel die Kämpfe der Bauern und Städte gegen Fürsten und Ritterschaft auszufechten. Doch nur das ernste Vorspiel eines gefahrvolleren Zwiespalts drängt sie zurück. Während die Bürger der Ostseestädte inmitten verspätet politischen Streites hier Ketzer verbrennen, dort Priester verjagen, Johann Huss sich in Böhmen mit neuer Lehre erhebt, und auch in Oesterreich, der Lausitz, Schlesien blutige Zunftaufstände die Freiheit erzwingen wollen, wird im Herzen Deutschlands das päpstliche Schisma, die Beschränkung päpstlicher Herrschaft und die Besserung des Klerus die dringendste Sorge.

Sigismund widmet sich ihr mit vollem Eifer. Anfangs, scheint es, mit gutem Glück. Das Costnitzer Concil kommt zu Stande, die Gegenpäpste werden beseitigt. Die Hauptsache bleibt unerledigt. Wie Martin V. den heil. Stuhl, besteigt Huss den Holzstoss. Seine Asche aber entzündet eine Brandfackel, die weder Wenzel auslöschen kann noch Sigismund mit dem Aufgebote des ganzen Reichs. Nachdem ihr Heimathland, das Carl mit Mühe und Liebe emporgebracht hatte, verwüstet ist, dringen die wilden Sieger ungestraft über Oesterreich hinaus nach Franken, Baiern, Thüringen, Schlesien, den Marken und Meissen. Die Bürger kleinerer Städte allein und wehrlose Kinder halten sie auf.

Die Baseler Kirchenversammlung beginnt mit anscheinend besserem Erfolge. Kelch und Predigt sind den Hussiten bewilligt; die Beschränkungen des Papstes in Verkauf und Besetzung geistlicher Stellen wie in Besteuerung des Klerus angenommen. Der Kaiser jedoch geht zur Krönung nach Italien, wo er zwei Jahre lang weilt. Die Berathungen ziehen sich trotz seiner Rückkehr endlos in die Länge, und nach seinem Tode (1437) eröffnet Papst Eugen IV. eine Gegensynode in Ferrara. Vergebens erhält Sigismund in seinem Schwiegersohn Albrecht II. von Oesterreich einen trefflichen Nachfolger. Die Angelegenheiten in Ungarn und Böhmen halten ihn fern von Deutschland, und ein früher Tod ereilt ihn schon im zweiten Jahr seiner kurzen Herrschaft. Geringere Kraft noch, die Beschlüsse des Concils durchsetzen zu helfen, hat sein Vetter Friedrich III. von Oesterreich, auf welchen die Neuwahl fällt. Sein kluger Günstling Aeneas Sylvius, der spätere Pius II., führt die Sache des Papstthums so ge-

schickt, dass auch diese Kirchenversammlung nach achtzehn Jahren ohne Ergebniss endigt (1449).

Friedrich ist nicht jeder Privattugend baar, aber der Eigenschaften, deren ein Herrscher in Zeiten bedarf, die ganz aus den Fugen gehen. Voll von Planen, doch mehr zur Verhandlung als zum Handeln geneigt, kennt er nur den Widerstand thatlosen Gleichmuths. So büsst er nicht nur die Kronen von Ungarn und Polen für sich und für Habsburg ein, auch die eigenen Erblande lässt er sich schmälern, um in Geldnoth zu bleiben sein Leben lang. Statt daheim erst Ansehen und Macht zu sichern, erneut er die alten Ansprüche an die Eidgenossen, und beginnt im Bündniss mit Zürch den Krieg zur schlimmsten Zeit. Denn auch in Schwaben und Franken erheben sich unter Ulm's, Augsburg's und Nürnberg's Leitung die vereinigten Städte wieder gegen Fürsten und Adel. In der Schweiz besiegt, ergreift der rathlose Kaiser das schmachvollste Mittel. Er ruft den Reichsfeind um Hülfe an. Bald steht ein französisches Heer auf deutschem Boden, und es bedarf des aufopfernden Muthes der Schweizer bei St. Jacob, und im Elsass der wachsamen Entschlossenheit der bedrohten Städte, um Carl's VII. Söldner von weiterem Vordringen abzuhalten. Die Fürsten sehen halb müssig halb schadenfroh zu. Wie sollen sich da nicht Argwohn und alter Groll der Bürger von Neuem bemächtigen. Es gilt noch einmal den letzten Schlag. Indess in Westphalen die Soester Fehde Bischöfe, Grafen und Städte trennt, führt im oberen und mittleren Deutschland der vierfache Zwist der Burggrafen mit Nürnberg, des Württembergers mit dem kecken Esslingen, des Badenschen Markgrafen mit Rotenburg, und des Erzbischofs von Mainz mit Schwä-

bisch-Hall zu jenem letzten Bruderkampfe fast aller Stände, der in ödem Heran- und Abziehen, nutzlosem Brennen, wüstem Zerstören das ächte Tagesbild deutscher Erlahmung und Wirrniss giebt. Soest's Standhaftigkeit, Albrecht's Achilles glänzende Heldenschaft und der deshalb doppelt ruhmreiche Siegestag Nürnberg's leuchten als einziger Trost hervor.

Der Friede wird endlich zu Bamberg geschlossen. Die Städte sind nicht besiegt, die Fürsten nicht überwunden, der frühere Rechtszustand scheint hergestellt. Und doch haben die Verhältnisse sich geändert. Die Zeit steht vor der Thür, in welcher die Städte die Bündnisse lästig, die Bürger die stete Waffenübung und Kriegführung störend finden, und machtlose Prälaten, Städte und Ritter in der fürstlichen Landeshoheit die letzte Sicherung vorziehen und suchen. Für das Gemeinsame ist aller Sinn erloschen, und die Erschöpfung so allgemein, dass nicht einmal der Zug gegen die Türken zu Stande kommt, die schon Byzanz innehaben.

Bei diesem Zerwürfniss können sich auch die Künstler kaum als Glieder des Ganzen fühlen und an der Kraft und Grösse des Reichs erstarken. Sie führen, die Maler vornehmlich, ein Binnenleben. Was soll sie tragen und weitertreiben als die Blüthe der eigenen Stadt. Je enger der Gesichtskreis dieser Heimath, je weniger wird schon ihr Auge geöffnet. Das Nächste ist ihnen allzu vertraut, um es wie Neues und Ungewohntes zu voller Naturtreue zu beachten, und für Bedeutendes, das den Blick mit Bewunderung auf sich zieht, ist die Beobachtung zu wenig vorgeübt.

Das Leben und nicht ihr Mangel an Gabe lässt die deutschen Meister gegen Flandern zurückstehen.

Kein Hoflager ihrer Kaiser wetteifert mit der burgundischen Pracht in Kleidung, Rossen, Geräth und Waffen, keines vor Allem in Charakteren und Physiognomieen, aus denen ein tieferes Inneres blickt. Mag Wenzel in Nürnberg geboren sein, für sein wildes Gemüth sind kläffende Jagdhunde und der Gevatter Scharfrichter der liebste Hofstaat. Der mildere Sigismund zeichnet sich durch Bildung und Stattlichkeit aus. Er ist Männern von Kenntniss zugethan, freigebig und ein Freund verschwenderischen Glanzes. Wie selten aber hält er sich in den uns wichtigen Städten auf. Die heimische Ritterschaft dagegen, den Bürgern nur allzu nahe, ist recht erst von burgundischer Sitte fern. Der Kraft ihrer rohen Faust mehr vertrauend, als der Courtoisie und dem Waffenspiel, verlacht sie Feinheit und Wohlgestalt. Selbst bei so manchem Landesherrn ist das Landknechtswesen in hohen Ehren. Der Prunk betrifft nur die Trinkgelage und Prassereien. Edlere Gestalten sind sparsam verstreut, und führen Costnitz und Basel noch so viel Geistliche, Fürsten Gelehrte aller Länder zusammen, was soll den Meistern von Cöln, Soest, Nürnberg und Ulm ein Vorbild, das ihnen niemals vor Augen steht.

Dennoch gehen die deutschen Maler nicht etwa rückwärts. Sie können den flandrischen Fortschritt nur noch nicht s e l b s t ä n d i g nachthun. Ihr heimisches Leben vermag auch in der Kunst keinen Genius zu wecken, der sein Jahrhundert beherrscht. Begabungen solchen Umfanges bedürfen anderer Grundlagen, um die Spitze der Zeit zu sein. So lange diese noch fehlen, bleibt den

deutschen Meistern nichts als die Fortbildung des bisherigen Typus übrig, der von Aufnahme und Studium der Wirklichkeit noch zum grössten Theil absieht.

Auf den Niederrhein, auf Cöln besonders, übt die Nähe Flanderns wohl früh schon Einfluss. Eine Umwandlung wird dadurch nicht bewirkt. Die Benutzung Eyckischer Meisterschaft hilft nur den Standpunkt vollenden, dessen Beginn dem Meister Wilhelm in so lieblicher Zartheit gelungen war. Sein Nachfolger Stephan verschmelzt die gleiche Anmuth mit treueren Formen, Adel und Hoheit. Doch wie sehr er nach individuellerer Belebung strebt, der Grundtypus in Gestalt und Ausdruck erleidet keine erhebliche Aenderung. Nur in Aussendingen folgt er der flandrischen Schule.

Diesem Gipfelpunkte des früheren Styls gegenüber gewinnen die Oberdeutschen den Uebergang zu den Vorzügen eines neuen. Bis zur Mitte des Jahrhunderts von flandrischem Beistand frei, entwickeln sie von Innen her jenen naturgetreueren Blick, der das spätere Verwenden flandrischer Vortheile möglich macht.

Die Milde der Physiognomieen, die Weiche der Formen, der sanfte Fluss in Gewandung und Faltenwurf gelangen allmälig zu genauerer Strenge und Festigkeit, die Färbung vertieft, die landschaftliche Umgebung mehrt sich, und in derselben Art treten an die Stelle jener offenen Charaktere schlichtere tüchtige Bürger und ehrbare Frauen, deren verstärkte Eigenthümlichkeit einen tieferen Ausdruck von Ernst und Selbstprüfung nöthig macht, wenn sie mit heiligen Erlebnissen in engen Zusammenhang eingehen sollen.

Ueber jenen Gipfelpunkt und diesen Uebergang kommt

die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts nicht fort. Die zweite erst bringt ein reicheres Ergebniss.

Händel und Fehden hören während Friedrich's III. langer Regierung nicht auf, die Verwüstung trifft jetzt aber Gegenden, für Malerei von minderem Belang: Baiern, Oesterreich, Schlesien, Böhmen, Ungarn. Das übrige Deutschland hat leidliche Rast. Allgemach geht das Reich überhaupt einer besseren Zukunft entgegen. Maximilian wird schon 1486 zu Frankfurt zum König gewählt, und obschon der Kaiser das unabhängige Reichsgericht noch nicht einsetzt, das die Fürsten zur Beseitigung des Fehderechts vorschlagen, so schreibt er doch einen zehnjährigen Landfrieden aus, und nach seinem Ableben gewinnen Ordnung und Ruhe endlich die Oberhand.

Der Sinn für die erhöhte geistige Bildung, die jenseits der Alpen lebendig ward, regt sich vereinzelt früher schon in Klostermauern und auf dem Thron. Unter den Fürsten jedoch muss Mathias Corvinus in Geschmack und Kenntniss als Ausnahme gelten, und was er hervorruft, überdauert kaum sein eigenes Leben. Auch die Universitäten, die Deutschland nach Carl's IV. Vorgang schon seit einem Jahrhundert besitzt, streifen noch ihren scholastischen Zuschnitt nicht ab. Dagegen besuchen auf des frommen Thomas von Kempen Rath die Westphalen Moritz von Spiegelberg und Rudolf von Lang und vor Allem der Friese Rudolf Agricola die Schulen Italiens, um sich mit den Alten vertraut zu machen, während Andere daheim durch emsiges Studium den Mangel an solchem Unterrichte ergänzen. Dieser Kreis humanistisch gebildeter Lehrer wirkt nach kurzer Frist segensreich schon in Westphalen, der Pfalz, dem Elsass und anderwärts. Jün-

gere streben baldigst nach: der begabte Johann Reuchlin und Conrad Celtes, den noch Kaiser Friedrich zu Nürnberg mit eigener Hand für seine lateinischen Poeme als Dichter krönt. Ueberall lehrend wandern sie rastlos in Deutschland umher, und erziehen durch näheren Umgang wissbegierige Schüler zu neuen Lehrern, oder verbreiten durch Verbindungen nach Art der italienischen Akademieen die Liebe für alte Sprachen und Wissenschaft. Celtes besonders stiftet nicht nur die rheinische Gesellschaft, in welcher Johann von Dalberg der Wormser Bischof als Mitglied glänzt, sondern, nach Wien berufen, auch die ähnliche Societät an den Ufern der Donau. Der neue Einfluss erstreckt sich bis in die höchsten Kreise. Je kenntnissreicher die Italiener sind, je mehr bedürfen jetzt deutsche Fürsten für ihre Verhandlung mit Rom Männer der gleichen Bildung. Kurfürst Philipp von der Pfalz bedient sich zu solchen Zwecken mehrfach Agricola's, und Graf Eberhard von Würtemberg des noch in Benehmen gewandteren Reuchlin.

Welch ergiebigen Grund diese erste Verbreitung des klassischen Alterthums legen mag, die Malerei zieht daraus nur geringe Nahrung. Die besten Meister der jetzigen Epoche sind gegen den Schluss des Jahrhunderts entweder schon todt oder doch alt, und in ihrer früheren Richtung befestigt. Die Hülfe, wenn auch von auswärts, kommt nicht von Italien und den Alten. Sie kommt aus Flandern. Die Kunstrichtung der Eyckischen Schule konnte in Deutschland weniger noch als in Italien ungekannt bleiben. Sie steht der deutschen stammverwandt um so näher, je mehr sie sich von der Antike fernhält. Hat sie durch schnellere Entfaltung die Nachbarländer

fast um zwei Menschenalter überholt, so sind Holländer und Deutsche jetzt wenigstens fähig, ihren Werth zu schätzen, ihre Kunstart zu fassen, und was dem eigenen Bedürfniss zusagt, aus ihr zu schöpfen.

Dass die holländische und deutsche Malerei dieselbe Höhe auch ohne diese Bekanntschaft und Hülfe erlangt haben würde, lässt sich in dem gleichen Grade bezweifeln, in welchem es fraglich bleibt, ob der flandrische rasche Aufschwung ohne so nahe Berührung mit Burgund möglich war. Das billige Urtheil wird dahin lauten: die flandrische Schule leiste den Deutschen von jetzt ab den ähnlichen Dienst, den ihr selbst der frühe Zusammenstoss mit jenen ausländischen Herrschern gethan. Das Fremde und Neue, das sie bringt, die höhere Bildung, mit der sie es giebt, die Bestimmtheit und Schärfe in Farbe und Form, der Ernst, die Tiefe in Empfindung und Ausdruck erwecken das tiefere deutsche Gemüth, und schärfen das Auge zu gespannter Prüfung und Achtsamkeit. Der blosse Anstoss genügt bereits. Die Phantasie ist rege, die Hand geschickt genug, um das sofort auszuführen, was der von Neuem belebte Blick nun in der Gegenwart selbst erfasst und verstehen lernt.

In einigen Schulen reichen vereinzelte flandrische Gemälde aus; in anderen geht der Eifer weiter. Wie Antonello wandern Deutsche nach Flandern. Martin Schongawer wird ausdrücklich als Schüler des älteren Rogier genannt, und auch von dem Nördlinger Friedrich Herlen ist ein Aufenthalt bei demselben Meister wahrscheinlich. Ihre Lehre verbreitet nach ihrer Heimkehr die neue Malart und Auffassung für Alle, welchen die Gelegenheit zu Studien im Auslande fehlt.

Schon in dieser Rücksicht ist das verschiedene Maass des Einflusses wichtig. Es geht dabei zu, wie später in Italien mit den Dichtwerken der Alten, und in Spanien, Frankreich, England mit dem Vorbild der Italiener. Aermere Talente schliessen sich den fremden Mustern enger an, die reicheren bleiben für Behandlung und Inhalt der Heimath getreuer. Antike und italienische Kunst dienen für sie nur als Bildungsmittel und nicht als Norm. An sie deshalb knüpft sich der nationale Entwicklungsgang.

Die epochemachenden deutschen Meister suchen auch jetzt noch in fester Selbständigkeit den Grund ihrer Grösse. Sie ahmen weder ganze Compositionen nach, noch einzelne Gestalten, Charaktere, Landschaften und Trachten. Das Bedürfniss speciellerer Charakteristik, naturwahrer Modellirung, harmonisch tieferer Färbung allein erregen und befriedigen sie aus Flandern her. Und was sie gelernt, verarbeiten sie nicht überhaupt nur als Deutsche; sie bleiben bestimmter noch als zuvor Cölner, Westphalen, Augsburger, Nürnberger oder Ulmer. Der in der Eyckischen Schule fortdauernd gleiche Typus treibt in Deutschland erst recht die provinciellen Unterschiede und Eigenheiten an's Licht.

Selbst der kirchliche Styl, in Flandern so durchgreifend der Hauptpunkt, ändert in Deutschland seine Ausdrucksweise. Die Gebrüder van Eyck treten gleichsam mit keiner Situation aus dem Gotteshause heraus, wo die Leidenschaft schweigt. Weltliche Interessen kommen nicht weiter zum Vorschein, als sonst etwa während der Beichte bei gottesfürchtigen Bürgern und edlen Fürsten. Auch der ältere Rogier und dessen Schüler bringen nur Gemüthszustände zu Tage, zu denen fromme Laien und

Geistliche durch den Anblick religiöser Ereignisse bewegt werden können.

Bei den Deutschen hatte sich die Darstellung lebendigen Geschehens in abgerundeter Anordnung schon zu Meister Wilhelm's Zeit ausgebildet. So benutzen sie jetzt auch die biblischen Geschichten oder Legenden der Heiligen nicht zum Hervorheben nur der kirchlichen Andacht und Bekehrung. Sie veranschaulichen im Gegentheil gern jede Art, jeden Grad der Empfindung, Begier, Duldung und That, die zu diesen Begebnissen gehören. Und war die Klarheit der Charaktere ihr früheres Hauptelement, so bewahren sie, soweit es die geänderte Richtung zulässt, auch dieses offene Herausschauen. Man braucht ihre Individuen nach den Geheimnissen des Gemüths nicht so lange zu fragen, als die flandrischen. Ihr verborgenes Leben ist weder von dem gleich stummen Zurückziehen, noch von dem Reichthum der Züge verhüllt. Die Stimmungen treten fasslicher vor und setzen sich leichter und reger in Handlung. Die Physiognomieen hauptsächlich sind durchsichtiger in Ruhe sowohl als in Leidenschaft.

Ausserdem führt die Steigerung der Portraittreue zwar zu verändertem Ausdruck. Die frühere ungetrübte Befriedigung fällt grossentheils fort. Der unausfüllbare Abgrund aber, der von den Gegenständen des Seelenheils trennt, das Sinnen über das Gnadenwunder, das dennoch einigt, giebt nicht wie in Flandern den Angelpunkt. Statt der scheidenden Hoheit und strengen Andacht walten immer noch Milde, Genügen, Einklang vor, und was sonst dem Menschen das Liebste ist, häusliches Beiwesen und Lokal, entfaltet sich so unbefangen wie je.

Als Kehrseite öffnet sich eine andere Kluft um so

weiter. Der Eyckischen Schule liegen Heiligung und Weihe so sehr am Herzen, dass sie zur Charakteristik des Bösen sich kaum entschliesst. Sie hält den Ausdruck von Rohheit fern. Der religiöse Anstand, welchen der Gottesdienst, der weltliche, den fürstliche Räume auferlegen, die Sauberkeit der Natur und Seele sind das einzige Element, in dem sie sich heimisch fühlt. Anfangs aus voller gläubiger Scheu, zuletzt aus feinerer Bildung und Eleganz. Geisselung und Dornenkrönung, die wilderen Auftritte der Passion, kommen fast gar nicht, die Marter der Heiligen selten vor, und wird dem Aehnliches dargestellt, so bewahren der überwiegende Ausdruck von Mitleid und Frömmigkeit, der Reiz des Machwerks und Farbenreiz auch dann noch den Grundzug der anderen Werke. Die Deutschen sind nach dieser Seite um Vieles kühner und weiter umfassend. Sie wissen zu wohl, nicht die Kirche allein, auch der Fürst der Welt sei mächtig in Menschen und Dingen. Das Mysterium des Bösen sagt ihrem Tiefsinn zu. Und wie sollten sie sich des Rohen und Wilden ganz entschlagen. Wohin sie sehen, im Reich, im Lande vor dem eigenen Thor herrschen Hader, Zwiespalt und Barbarei. Die Widersacherschaft um sie her befeuert und stachelt sie an. Scenen, welche zu dem ähnlichen Ausdruck nöthigen, kehren in ihren Bildern theils häufig wieder, theils behandeln sie gerade den Hohn der Knechte, den Hass des Volkes, überhaupt missgeartete Leidenschaften mit sichtlicher Vorliebe. Auch auf dieses Gebiet dehnen sie Fleiss und Beobachtung aus, ein guter Rest Unnatur aber bleibt unbesiegt; hier aus Mangel an Kenntniss, dort zugleich aus religiösem Gemüth. Die

gottvergessene Bosheit soll sich in ihrer ganzen Verworfenheit darthun.

Das geistig und leiblich Hässliche, das damit Eingang findet, lässt sich nur durch Humor oder Tragik bewältigen. Zu Beidem nehmen die besseren Meister einen willigen Anlauf, das Gedränge jedoch, in das die schwierige Aufgabe bringt, giebt nur für halbwahre Abhülfen Raum. Die ebenso gebundene als entfesselte Phantasie wird, statt kunstwahr, phantastisch und übertrieben.

Den Deutschen geht jene Ausbildung ab, welche das Grösste und Kleinste zu gleichartiger Vollendung durchdringt. Nur bei flandrischen Meistern ist Alles aus einem Guss. In Adel und Freiheit schöner Form stellen einige Deutsche sich allerdings den Italienern zur Seite. In ebenmässiger Durchführung kommen selbst diese der Eyckischen Schule nicht gleich. Andere befriedigt schon die Kernigkeit oder Anmuth der Physiognomieen. Stellung, Arme, Füsse lassen sie plump oder missgeformt. Verkrüppelungen sind ihnen erträglich. Ihrem Gefühl und Auge fehlt die feinere Empfindlichkeit, welche der Zwiespalt von Sanftheit und Härte, Bewegung und Steifheit verletzt.

Die Gebrüder van Eyck und deren Schüler wollen überdies vorzugsweise nur Maler sein. Brauchen sie Schnitzwerk, Sculpturgestalten und als äusseren Rahmen Architectur, sie wissen das Alles mit Pinsel und Farbe selber zu machen, als stände es da in Gestein oder Holz. Die Malerei sondert sich streng von den übrigen Künsten ab, die sie überflügelt. Und dieses Selbstvertrauen ist kein falscher Stolz. Sie rechtfertigt ihre Alleinherrschaft

durch den Grad, in welchem sie ihrem umfassenden Anspruch genugthut.

Deutsche Maler sind häufig schon mit der Nebenrolle zufrieden. Ohne Besinnen ordnen sie sich anderen Künsten bei. Der enge Verband mit der Architectur, die längst ihren Höhepunkt überschritten hat, erneut sich zwar nicht in der alten Weise. Der malerische Typus gelangt auch in Deutschland zur Herrschaft und dringt in die anderen Künste ein. Dennoch hat die Malerei kaum in ihrem eigenen Gebiete den alleinigen Vorrang. Steinmetze und Schreiner gewinnen als Bildschnitzer Ruhm, und haben auch in Nebenzweigen der Baukunst Erfahrung. Tabernakel, Chorstühle, Hochaltäre, die Brunnen am Markt, was eben Noth thut, erfinden sie, und ziehen Vergolder und Maler nur als Beihülfe heran. Bei den für die Malerei wichtigsten Werken gerade, bei Hochaltären, wird die Arbeit des Malers fast niemals zur Hauptsache. Sie dient nur, die Gesammtpracht des Baus zu erhöhen, der mit Statuen, Baldachinen, Bogengeflecht und Thürmen bis zum Gewölbe emporstrebt. Begabtere Maler unternehmen und erfinden wohl gleichfalls derartige Altarwerke. Auch dann jedoch keineswegs mit der Absicht, die geforderte Wirkung allein zu leisten. Die bescheidene Malerei spart ihre Gestalten meist nur für die Seitenflügel des Schreins und den Untersatz oder Rücken des Kastens auf. Je vielseitiger sie sich dadurch mit Künsten einigt, die das eigentliche Handwerk veredeln, je mehr bleibt sie für ihre Kunst mit dem Gewerbsleben als solchem in dem nächsten Zusammenhange. Zu gewerbsmässigem Betriebe verlockt diese Gemeinschaft Wenige. Im Ganzen aber kommt die Hand-

tüchtigkeit leichter als in Flandern zum Uebergewicht, wo sich die Malerei vornehmer auf ihren ausschliesslichen Kunstwerth stützt.

Aus dem ähnlichen Grunde legen die Maler der Eyckischen Schule minderen Werth auf Holzschnitt und Kupferstich. Rasche Erfindung ist nicht ihre Gabe und ihr Verdienst. Sie bezwecken einen Ausdruck, den nur die Farbe, einen Reiz, den nur die gediegenste Sorgfalt erreicht. Giebt es deshalb auch in Flandern jetzt bereits Kupferstecher, so gehören sie doch nicht, wie in Italien Mantegna, zu den berühmtesten Malern. Sie wenden sich zum Grabstichel mehr von der Arbeit in Gold und Silber als aus Hubert's oder des älteren Rogier Werkstatt. Ein Nebenzweig der Maler sind nur Miniaturen.

Jedem flandrischen Bilde, dem kleinsten selbst sieht man es deutlich an, es solle und könne, wie eine Kirche, ein Stadthaus nur einmal für diesen Stifter und Ort gemacht sein. Die Neigung zur Wiederholung und Fabrikation, auf welcher Holzschnitt und Stich beruhen, liegt nicht im Sinne der Eyckischen Schüler.

Von deutschen Malern fällt Keinem ein, sich in Detail mit Johann, mit Rogier und Hemling zu messen. Ohne Flüchtigkeit achten sie weniger auf Einzelheiten und naturtreuen Reichthum. Ein Auge, das diesen Wetteifer mit der Wirklichkeit scheut, begnügt sich zuletzt auch mit festem Umriss. Die Farbe wird ihm entbehrlicher, sie lässt sich durch Schatten und Licht ersetzen.

Schon zu Meister Wilhelm's Zeiten kommen Holzschnitte in Deutschland vor. Jetzt hat sich der Buchdruck daraus entwickelt und benutzt sie nicht ungern zu neuem Schmuck. Der Formenschnitt breitet sich merklich aus,

doch kaum als selbsterfindende freie Kunst. Nur dem Grabstichel widmen sich bedeutende Maler mit eigener Hand und so vollem Eifer, dass sie mehr stechen als malen.

Die Gabe für Composition allein kann sie dieser Behandlung nicht zutreiben. Das fabrikartige Vervielfältigen setzt auch im Volke einen Hang voraus, der Befriedigung fordert.

In Italien und Flandern ist die Belebung der Kunst eine Ehrensache der Macht und des Reichthums. Päpste, Fürsten und Herren beweisen auch hierdurch den Grad ihrer Bildung. Auf ihre Bestellung füllen sich Palläste, Kirchen und öffentliche Plätze mit Bildwerken, Tafeln und Wandgemälden. Deutschland hat Herzöge und Grafen genug. Nur an Kunstsinn gebricht es ihnen, an Bildung und Geld. Das Meiste und Beste müssen immer wieder die Städte thun. Je tiefer hier nun die Kunst in das Handwerk eingreift, je weiter herunter auch dringt die Freude an Dingen, deren Ursprung dieselbe Verbindung zeigt. Oeffentliche Denkmäler reichen nicht überall aus. Nach und nach regt sich und wächst bei den häuslichen Bürgern und Geistlichen auch der Trieb nach privatem Besitz. Dazu sind Arbeiten nöthig, die nicht für die Reichsten allein bestimmt und nur beim Gottesdienst zugänglich sind, sondern wie Stuhl und Schränke benutzbar im Wohngemach und in stiller Zelle, käuflich für Jedermann, der seine Lust an Erfindung und Handgeschick hat, und fast mit dem Gemüthe mehr als dem Auge sieht.

Diesem Bedürfniss kommen Kupferstiche und Holzschnitte von Seiten der Malerei entgegen. Sie rufen es wach und fördern sich ihrerseits an der steigenden Nachfrage. —

Wie im Anfange des Jahrhunderts unterscheiden sich auch in der zweiten Hälfte die Oberdeutschen von den Meistern des Niederrheins und Westphalens.

Hauptsächlich für Cöln bilden immer noch, wenn auch dem Grade nach verschieden, im Ausdruck das Seelenreine, in der Form das Zarte, in Farbe Helle und Milde den Mittelpunkt. Um so sichtlicher macht sich in jeder anderen Rücksicht die Wirkung flandrischer Vorbilder, und bei den vorzüglichsten Meistern am schlagendsten geltend.

Auf der Gegenseite fällt verhältnissmässig dieser ausdrückliche Einfluss fort. Die Strenge in Umriss und Ausdruck erscheint mehr als selbständiges Vermeiden jener Verblasenheit, zu der die frühere Stufe abirrt. Das eine Extrem führt, wie häufig, zum anderen. Doch jetzt weder durchgreifend noch dauernd. Schon gegen Ende des Jahrhunderts, wahrscheinlich von Xanten aus nach Calcar und Dortmund hinüber, sucht eine dritte Richtung die kaum befestigte Herbheit wieder zu sänftigen, Gestalten und Köpfe noch einmal zu runden und auszufüllen, und bei milder Färbung nun auch reichlich durch den Reiz landschaftlicher Gründe hervorzuheben.

Einen strengeren kirchlichen Ernst bezweckt kein Meister dieser gesammten Gruppe. Die ganze Auffassung ist empfindungsreich, aber in kleinerem Styl auf Farbenreiz und auf Weiche berechnet.

Die Oberdeutschen statt dessen gehen in ihren besten Meistern vorweg auf das Grosse und kirchlich Ergreifende. Sie hauptsächlich thun sich früher und einfacher als die Niederrheiner in umfassenden Altarwerken hervor, deren Pracht nur durch Mithülfe von Schnitzwerk

und Bauverzierung zu Stande kommt. Direkter flandrischer Einfluss ist nur ausnahmsweise bei Wenigen maassgebend. Die Verwandtschaft trifft mehr den inneren Kern, der aus dem Volkssinn selber entspringt. Hier am ehesten möchte man glauben, der gleiche Styl hätte sich auch ohne flandrischen Anstoss ausbilden können.

Die Missgestalt wilderer Leidenschaft bricht allerdings bei Darstellung der Passion erst recht hervor, und wird durch guten Humor nicht durchweg gezügelt. Ebenso sehr aber überragen Meister wie Martin Schongawer, Bartholomäus Zeitblom und theilweise Wohlgemuth die flandrische Schule oft genug in der schlichten Würde edler Form, wie in lieblicher Hoheit und holder Anmuth. Die begabtesten Meister vermöchten dies nicht, beruhte nicht auch in ihrer städtischen engen Umgebung der religiöse und kirchliche Sinn zugleich auf dem sittlich befriedigten kräftigen Charakter, der im Vertrauen zu Gott die Zuversicht zu sich selbst bewahrt. Diese Sicherheit schwächt ihre Frömmigkeit nicht. Sie giebt ihr nur eine andere Wendung. Ein Theil der westphälischen Schulen ist klösterlich schwärmerisch in Betrübniss und Schwermuth, und auch von der niederrheinischen lässt sich ein späterer Uebergang zu protestantischer Auffassung nicht voraussehen. Erst vor Zeitblom's und Wohlgemuth's Hauptbildern wird es erklärlicher, dass Charaktere, wie sie dort vor uns stehen, sich in der Lauterkeit ihres Glaubens und der klaren Festigkeit ihres Blicks sehr wohl beim nächsten Umschwunge der neuen Lehre zukehren könnten.

In dieser Art weicht nicht allein der Ausgangs-

punkt der deutschen Meister von dem Ursprunge der flandrischen Schule ab, auch der Fortgang ist wie das letzte Ziel in beiden Völkern verschieden.

In Flandern schreibt von Anfang an der eine Genius Hubert's van Eyck allen Nachfolgern unbedingt den neuen Weg vor, den sie gehen sollen. Die Deutschen, verschieden in jeder Stadt, verharren noch fünfzig Jahr auf dem bisherigen, und machen sich stufenweise erst geschickt, den Anstoss zu nützen, den Rogier's spätere Meisterschaft giebt.

Einmal befruchtet von diesem Einfluss ändern sie jedoch volksthümlich aus eigener Kraft die Grundlage, auf der Rogier's Schüler unverrückt fortbauen, und bringen es auf neugeöffneter Bahn zu Ergebnissen, die zwar den Italienern noch formenreiner, doch der Eyckischen Schule nicht gelingen.

So büsst am Schlusse auch die flandrische Richtung das gleiche Festhalten ihres Typus mit dem Unvermögen, aus dieser Auffassung eine freiere Epoche zu erwecken. Ihre letzten Ausläufer müssen durch Abfall und Nachbildung das erreichen, was Albrecht Dürer ureigen aus deutschem Geiste schöpft, und dennoch sein Jahrhundert und Vaterland noch umfangreicher in Kunstblick wandelt, als Hubert ehmals das seinige.

Die Verschiedenheit dieses Verlaufs macht es für die nähere Erörterung zweckmässig:

zunächst als Erfolg noch der vorigen Epoche die Deutschen so lange voranzustellen, als sie nur den Styl ihrer Vorgänger weiterbilden;

dann aber den vollen Einblick in den Entwicklungsgang der gesammten Eyckischen Schule zu geben,

um mit deren Rückwirkung auf die Deutschen abschliessen zu können.

In dieser Einfassung werden zugleich Hubert van Eyck und Rogier van Brügge am klarsten als Gipfel hervorleuchten, denen diesseits nur Meister Stephan von Cöln und jenseits Schongawer, Zeitblom und Wohlgemuth in ihrer Weise zur Seite stehen.



I. Kapitel.

Geschichte der deutschen Malerei

während der
ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts.



Das äussere Schicksal Westphalens und Cöln's wird in dieser Epoche hauptsächlich durch den halsstarrigen Kurfürsten Dietrich bestimmt, der den erzbischöflichen Sitz fast ein halbes Jahrhundert lang einnimmt (1414—1463). Er ist ein habsüchtiger heftiger Mann, verschwenderisch für seine Zwecke, voll Herrschbegier, und zugleich von schlauer Vorsicht. In den Kirchenversammlungen zu Kostnitz und Basel dringt er auf Beschränkung des Oberhaupts, soweit sie den Pfeilern der Hierarchie in Macht und Einkünften Vortheil verspricht. Doch mit dem gleichen Eifer verdammt er Huss, und stürzt sich durch den Hussitenkrieg in Geldbedrängniss, welcher die Städte abhelfen sollen. Westphalen besonders sucht er nach Willkür zu lenken, und hat an seinen Brüdern Heinrich Bischof zu Münster, und Friedrich von Mörs kräftige Stützen. Dennoch wird seinethalb nutzlos das Land verwüstet. Sein Stolz trägt nur Niederlagen davon. Der eigensinnige Zug gegen Soest kostet ihn diese reichste Stadt.

Cöln ist ihm anfangs getreulich zu Willen. Die Bürger helfen die Fehde gegen Berg glücklich beendigen. Folgen nun auch Jahre der Misshelligkeit, so leidet die Stadt doch wenig darunter. Ihre Verfassung, die schon Wenzel bestätigt hatte, ist von so fester Kraft, dass der

Erzbischof sie weder aufheben noch einengen kann. Von jeder Zügellosigkeit halten die Zünfte sich fern, kein Uebergriff wird den Behörden gestattet, der Frieden bleibt aufrecht von beiden Seiten. Selbst der ältere Stadtadel fügt sich allmälig williger in den veränderten Zustand, und ein bürgerlich neueres Patriciat bildet sich langsam aus den Familien der Würdenträger.

In die westphälischen Kämpfe lässt sich die selbständige Stadt nicht hineinziehen. Sie geniesst im Vergleich zur nächsten Vergangenheit einer Ruhe, die mit den übrigen Lebenszweigen auch die bisherige Knospe der Kunst zu freier Entfaltung und Blüthe bringt.

Für neue Kirchen ist kein Bedürfniss. Auch das Schiff und die Thürme des Doms bleiben nach wie vor unvollendet. Der Chor bietet dem Gottesdienst Raum genug. Nur die grosse Glocke, mehr als zweihundert Centner schwer, ruft seit 1447 feierlicher zu Gebet und Messe. Die bürgerliche Baukunst dagegen, in Cöln schon im Rundbogen- und Uebergangsstyl in Uebung, gewinnt eine Thätigkeit, von der jetzt noch das kastellartige Haus Gürzenich als „Tanzhaus“ für Stadtfeste Zeugniss giebt, wie sie dort 1440 schon von Kaiser Friedrich gefeiert wurden. Der Thurm des neuen Rathhauses war gleichfalls 1406 bereits angefangen, und 1425 liess der Rath, der die Juden verwiesen hatte, an Stelle der Synagoge die Rathhauskapelle bauen, „damit statt der Unehre und Schmähung dem Herrn und seiner zarten Mutter Maria jetzt alle Andacht und Ehre geboten werde.“ (Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2te Aufl. Bd. I. S. 244.)

Die Hauptepoche der Architectur ist für Cöln aber längst vorüber. Die von ihr abgesonderte Malerei wird

als jüngere Kunst zum Liebling der Zeit. Während im übrigen Deutschland der Kriegslärm erschallt, schildert sie freudig in reinen Herzen die Friedensstille, das Seelenglück. Wie gern sich die Stadt dem Erzbischof, der Kurfürst dem Papste entgegenstellt, der kirchliche Glaube ist unerschüttert. Dennoch bildet sich jetzt erst vollständig jene sichere Keckheit aus, die froher als irgendwo dem Heiligsten offen in's Angesicht schaut. Die Cölner haben weniger als Ulm mit den Städten der Schweiz, Frankens und Schwabens um den Vorrang unter den Ständen gekämpft, doch weniger auch die schon siegreiche Macht des Landesherrn und die Nothwendigkeit neuer Unterordnung empfunden. Ihr Sieg der Freiheit ist auf sie selber beschränkt, doch dafür ihr Bürgerstolz frischer und muthiger. Trotz dieser Befriedigung kann bei reicherer Charakteristik die veränderte Auffassungsweise des jetzigen Jahrhunderts nicht gänzlich fortfallen. Der Blick des Hauptmeisters schweift schon hinüber zu Hubert van Eyck. Inmitten von Anmuth und durchsichtigem Glück vertieft sich der Ausdruck ebenso oft zu strengerem Sinnen, und der heitere Freimuth zum Ernst der Andacht.

Unter cölnischen Malern bewährt diese Hauptzüge keiner grossartiger und lieblicher als der berühmte Meister Stephan. Sein Name war bisher nur durch eine Notiz in Dürer's Tagebuch beglaubigt. (Kunstbl. vom 27. Jan. 1823.) Dort heisst es bekanntlich: „Item hab 2 Weisspf. von der Taffel aufzusperren geben, die Meister Steffan zu Cöln gemacht.“ Dass hierunter das jetzige Dombild verstanden sei, wird aus einer Anecdote wahrscheinlich, die Mathias Quaden von Kinkelbach in seiner „Teutscher Nation Herrlichkeit“ nacherzählt. (Cöln, 1609.

S. 429.) Als Dürer, sagt er, beim Hinabziehen durch eine gewaltige namhafte Stadt gekommen, welche diesmal nicht zu nennen stehe, sei ihm von den Herren, vielleicht mehr aus Hofirung vor Maximiliano denn aus Liebe zur Kunst, eine ausbündig schöne Tafel gezeigt, und als Dürer vor Verwunderung fast sprachlos geworden, hätten die Herren, um heimlich auf das ärmliche Leben zu sticheln, das die Phantasten von Künstlern führen müssten, hinzugefügt: dieser Mann sei zu Cöln im Spital gestorben; worauf ihnen Dürer eine Zurechtweisung nicht schuldig geblieben. Kinkelbach darf nicht als treuer Gewährsmann gelten, und irrt sich sogleich in der Zeit von Dürer's Anwesenheit. Maximilian war, als Dürer Cöln besuchte, schon todt. Zwei richtige Punkte jedoch machen die Hauptsache der Erzählung — was sonst daran mag erfunden sein — glaublich. Das Dombild schmückte in der That früher den Altar der Rathhauskapelle, zu welcher die Herren den Schlüssel hatten, und einer früheren unentgeltlichen Besichtigung erwähnt Dürer's Rechnungs-Tagebuch nicht. Die 2 Weisspfennige Aufsperrgeld gab er erst bei der Hinauffahrt von Löwen und Aachen her in den letzten Tagen des Octobers oder Anfang Novembers 1520. (Reliquien v. Albr. Dürer. Nürnb. 1828. S. 102 — 103.) Wenn aber Kinkelbach, obschon er den Namen der Stadt verschweigt, den gestrengen Herren des Raths einen heimlichen Schlag versetzen will, scheinen andere Nachrichten seinem Histörchen zu widersprechen. Herr Merlo hat neuerdings in Cölner Registern unter achtzig Malernamen mehrfach auch einen Steffen Lothener (Logthener, Löthener) gebürtig aus Constanz verzeichnet gefunden; namentlich um 1442 und 1448.

Das persönliche Ansehen dieses Meisters, der wie Meister Wilhelm auch Hauseigenthümer in Cöln war, erweist die weitere aus Rathsprotokollen gezogene Notiz, dass er von seiner Zunft zweimal in den Rath gewählt und während seiner letzten Amtsführung 1451 gestorben sei. (J. J. Merlo, Die Meister der altcölnischen Malerschule. Cöln. 1852. — Sotzmann, Deutsches Kunstbl. 1853. Nr. 6.) Der Zeitrechnung nach liessen sich diese Berichte sehr wohl auf den Meister des Cölner Dombildes beziehen. Selbst bei der Annahme, er sei noch in Meister Wilhelm's Werkstatt gewesen, könnte er, falls Wilhelm erst gegen den Schluss des Jahrhunderts starb, füglich schon 1380 geboren sein. Das Todesjahr 1451 wäre für Stephan noch immer nicht allzu spät, und nur die Rathsherrenstelle lässt sich nicht mit Kinkelbach's Nachrede von Verarmung und Hinsiechen reimen.

Von historischem Erweis darf überhaupt bei dieser Combination noch nicht die Rede sein.

Dieselbe Unsicherheit trifft einen Theil noch vorhandener Gemälde, die man dem Meister zugetheilt hat. Wenn man das Dombild zum Maassstabe nimmt, kenne ich nur eins, das seinem Ruhm völlig entspricht. Die Verwandtschaft mit Meister Wilhelm liegt mehr in den Vorzügen dieses Vorgängers als in dessen Mängeln. Der Ausdruck bleibt ebenso geistig, reizend und fein, aber die Form wird körperlicher, die Proportionen verlieren die schulmässige Schmächtigkeit, und die Gesichtsbildung bekundet vorgeschrittene Beobachtung. Meister Stephan breitet sich klar und sicher auf dem Höhepunkte aus, dem die deutsche Malerei beinahe zwei Jahrhunderte lang zustrebt. Das Element, von dem eine Wandlung für Gestalt und

Empfindungsart ausgehen könnte, eignet er sich nur in den ersten Anfängen von Flandern her an.

Dennoch unterscheiden sich die Hauptwerke, die man ihm beilegt, gerade in dieser Rücksicht.

Das wahrscheinlich frühere — die kleine Madonna im Rosenhag, gegenwärtig als Geschenk des Herrn Dietz in dem Stadtmuseum zu Cöln — theilt bei sichtlichen Fortschritten noch Wilhelm's unbefangene Lieblichkeit.

In einem feinstängigen Gehege blühender Rosen sitzt Maria in schattentiefem hellblauem Mantel auf der Steinbank von Lilien umgeben. Die Kniee etwas auseinander, die Füsse zurückgezogen, hält sie das wohlgestaltete nackte Kind im Schooss. Den Wiesengrund schmücken Veilchen zwischen reifenden Erdbeeren. Die noch schmale zarte Gestalt, mehr kurz als schlank, der in Verhältniss grössere Kopf, das nicht zu volle Gesicht mit rundem Kinn, kleinem kirschrothem Munde und gehobener Oberlippe haben viel Kindliches, die weichen Züge, die halbgeschlossenen rehfarbenen Augen den sinnenden Ausdruck stiller Betrachtung. Und doch soll sie hier auf Erden schon die Königin der Ehren sein. Eine reiche Krone von feinen Perlen und Edelsteinen deckt ihre hohe Mädchenstirn. Den sanftgelben Fleischton, das goldige Haar mildern sanftes Wangenroth und stahlgraue Schatten. Die Modellirung ist lebendiger und fester als bei Meister Wilhelm, und um den gleichen Grad die Beseelung gesteigert.

Neben der Rasenbank links pflückt ein Engel in gelbröthlichem Gewande und violettgrauen Flügeln die zartesten Rosen, rechts ein zweiter in weissem fliessendem Kleide mit bläulichen Schatten reicht Christus Aepfel. Das Kind, das sie schon genommen, sieht den Gebenden

aus saphirblauen kaum irdischen Augen an. Vorn, in Rosenroth, Hellblau und gelblich hellem Zinnober, spielen andere Engel die Harfe, die Zitter und Orgel, zusammt naturgetreuer und seelenvoller als Meister Wilhelm's. Trotz aller Kinderfrische blickt auch aus ihren tiefblauen Augen eine Gluth stiller Andacht und des Lebens in Gott allein.

Oben schlagen zwei kleinere Engel den röthlichen golddurchwirkten Vorhang zurück und in Glorie geflügelter Köpfchen schaut Gott-Vater hernieder, die Hände wie in Staunen über den lieblichen Anblick gehoben. Süsseres in der That wäre nirgend zu finden.

Eine zweite stehende Madonna mit dem Kinde, in langem weichfaltigem blauem Mantel, irre ich nicht lebensgross, kenne ich nur aus einer gelungenen Photographie. Kenner möchten sie lieber einem Vorgänger — ob mit Recht weiss ich nicht — zutheilen. Die cölnische Anmuth ist ganz gewahrt, zugleich aber der Weg schon bezeichnet, auf welchem Stephan zu seinem Hauptbilde gelangt.

Dass dieses Meisterwerk keinen Nebenbuhler unter allen früheren und gleichzeitigen deutschen hat, dem stimmt Jeder bei, sobald das Cölner Domgemälde genannt wird.

Die Stiftung, heisst es, knüpft sich an den Bau der Rathhauskapelle.

Für den Altar, den das Werk zieren sollte, galt es sichtlich, eine nun bereits langjährige Erfahrung und Fertigkeit zu dem Hauptwurf zu sammeln. Was es im Stiftsdom und anderen Kirchen für die Cölner Ehrwürdiges giebt, die heiligen drei Könige, St. Gereon mit seiner Heldenschaar und die Heilige Ursula mit der ihrigen, stellt

der Meister in einem Maassstabe zusammen, der nur ihm erst wieder völlig gelingt.

Der Unterschied von seinen früheren Bildern liegt jedoch nicht darin allein, dass er der Anmuth seiner Figuren jetzt auch erhöhten Adel und ernstere Grösse zu geben weiss. Soweit es der geltende Styl erlaubt, gewinnen die Charaktere zugleich nach Innen an Reichthum, nach Aussen an lebensfähigem frischem Dasein, ohne in eine Nähe zu rücken, durch welche der Seelenreinheit und Harmonie Abbruch geschähe. Aehnlich ergeht es den Nebendingen; der Gewandung und Tagestracht, dem Sammet und Pelzwerk, dem Metallglanz der Rüstungen, den Waffen, Gräsern und Früchten. Wie dem menschlichen Antlitz wendet sich ihnen das Malerauge in liebevoller Nachbildung immer noch mit so kindlichem Sinne zu, mit solcher Sicherheit vor möglicher Störung des früheren Typus, dass von eigentlicher Umwandlung selbst im Einzelnen nicht zu sprechen ist. Nur auf dem linken Flügel steht Gereon mit einigen seiner Begleiter der Charakteristik Hubert's näher, so dass sich nun auch der Ausdruck vertiefen muss. Doch selbst diese Gestalten und Köpfe sind nicht schärfer als andere modellirt, und die naturgetreueren Hände sogar bleiben in der bisherigen Behandlungsart. So bedient sich Stephan auch nach wie vor noch des üblichen Bindemittels in demselben leuchtenden Schmelz und Fluss und der gleichen Schnelle und Leichtigkeit. Er rundet nur kräftiger und bildet die Uebergänge aus brauner Gluth zu wohlthätiger Helligkeit vielseitiger selbst im Fleischton, wenn auch nicht in denselben Köpfen durch. Seine Färbung verliert überhaupt nicht an Einklang und Milde, sie wächst nur in leiser

Stufenleiter von Schattentiefe und Licht, und gewinnt auch im Luftton eine Ausbildung, die zwar von den Eyck's weit übertroffen wird, in ihrem duftigen Reiz jedoch um so genügender wirkt, als der beibehaltene Goldgrund noch Lokal und Beleuchtung wenig zur Geltung bringt.

Nach jeder dieser Seiten bleibt das Dombild in seiner stillen Grösse und Lieblichkeit die Spitze der bisherigen Entwickelung und für alle Zeiten ein Meisterwerk.

Auf der Mitteltafel herrscht ein fast morgenländischer Glanz. Die Fahnen flattern so lustig, die kleinen Engel so lerchenleicht, doch Gefolge und Könige sind am Ziel der Reise beruhigt und stumm wie vor einem Wunder des Glücks. Maria auf ihrem Kaiserstuhl bleibt unverkennbar der Mittelpunkt; minder individuell als gross vor Gott und Menschen, doch selbst in ihrem Gefühl als eine cölnische Jungfrau heute die Königin. Auch Christus, ein Kind noch wie andere Kinder, segnet einem geheiligten Priester gleich.

Als Hauptgestalten rechts und links knieen die Könige. Der Alte, mit kahlem Haupt und hagerem Angesicht vorgebeugt, die portraittreuen Hände gegeneinandergelegt, blickt in erfüllter Hoffnung des ganzen Lebens zu Christus auf; der Jüngere links, zuversichtlich und männlich schön, weiht in festerer Haltung der Jungfrau den Silberpokal. Auch der Mohrenfürst hinter ihm ist schon herzugeeilt, aber den Teppich nur leise streifend dringt er nicht weiter vor. Von der Verehrten ungesehen bringt er — die Linke auf der Brust — mit dem Goldbecher zugleich seine ganze Seele, wie Einer, dem ein unaussprechlicher Wunsch nach langem Harren befriedigt wird. Der weitere Halbkreis des Gefolges tritt sichtlich zurück. Im

Vorgrunde links, kriegerisch angethan, steht ein Fahnenträger auf seltsam kleinen Füssen; ihm gegenüber kommt in kurzem Waffenkleide ein jugendlich kecker Kämpe, das Schlachtschwerdt mit langem Griff in der Hand, als gält es hier mannhaft aufzutreten, doch ungewollt zu staunender Freude gezügelt. Je zwei Diener reihen sich zu jeder Seite lebendig daneben, von je dreien im Hintergrunde sind allein die beschatteten Köpfe sichtbar; alles dem Leben entnommene Charaktere, in ihrer Andacht lächelnd, voll Neubegier, überrascht von der Herrlichkeit nur der Diener des jüngeren Königs.

Je klarer diese Gestalten um die Hauptgruppe her stehen, desto enger schaaren sich die bedeutenderen auf den Flügeln.

Rechts schreitet Ursula mit gesenktem Blick vorwärts, eine Königstochter und Braut, aber jetzt wie im Leben des Christkindes mehr als des Bräutigams eingedenk; so hold als Maria, doch mädchenhafter in sanfterer Weiche. Der Bräutigam in zärtlicher Knabenblüthe zu ihrer Linken fühlt, wem ihre Seele geweiht ist; in wunschloser Freudigkeit blickt er sie freundlich an. Ohne Gedränge folgen Beiden die eilftausend Jungfrauen, Kopf an Kopf, Geschmeide im Haar, wie Schwestern ähnlich, doch keine der anderen gleich. Fast alle heiter, als ginge es zum Brautaltar. Sie würden den irdischen Bräutigam ebenso schuldlos lieben als das Kind, zu welchem die Heilige sie führt und die frommen Bischöfe wallfahrten, die den Zug begleiten.

Links steht der männliche Gereon an der Spitze seiner Getreuen, innerlich gross und fest, wie ein König vor dem Papst und Priester. Breiter, gedrungener sind die

Gefährten, redliche zusammengehaltene Charaktere. Nur der nächste, den Schwerdtgriff in der Linken, erschaut ein Geheimniss, das er nicht fassen kann; unbewusst hat er die Rechte auf des Nebenmanns Arm gelegt, der in fast besorgter Spannung hinausblickt. Die Mehrzahl sieht ruhig sinnend drein. Sie kommen nicht wie zur Schlacht und zum Siegesfest. Sie kommen zu den drei Königen wie zu des Kaisers Hoflager, der ritterliche Thaten ehrt und belohnt.

Sind beide Flügel auseinandergeschlagen, so ist es vor Allem der fröhliche Ernst der Färbung, der diese Art, diesen Grad des Ausdrucks erst möglich macht.

Auf dem verzierten bräunlichen Golde glüht im Hintergrunde ein dunkles Warmbraun. Davon ab in wachsender Helle hebt sich zunächst das noch kräftige Blau der fliegenden Engel und Maria's weites Gewand und Mantel, dann gegen vorn grossblumig der lackrothe Rock des Alten, und lichter schon das Gewand und die hellrothe Hose des jüngeren Königs, alles in mildem Abstich gegen das saftgrüne Oberkleid und das gleiche des Dieners drüben, bis endlich vorn auch der Rasengrund in jenem gelblichen Frühlingsglanz prangt, der nur der cölnischen Schule eigen ist. Und ringsher in dem meergrünen Silberteppich hinter Maria's Thron, in den Schatten ihres leuchtenden Pelzbesatzes, in dem blauweissen Waffenrock des vortretenden Kriegers, in dem zwischenspielenden Violett weht eine so sanfte Farbenkühle, dass eine beglückendere Ruhe sich zum zweitenmal kaum mehr erfinden lässt. Es ist eine Harmonie, die zwar das fehlende Gelbroth nirgend vertragen könnte, um so mehr aber den Fleischton Maria's und des helleren Kindes durch die braunen Köpfe des

Hintergrundes und das fahlere Graugelb des Greises zu einer Rosenblüthe der Zartheit hebt, deren perlgraue Schatten den Reiz Meister Wilhelm's noch überbieten.

Die Flügel drängen diese Tiefe und Pracht weder mit Ursula's hellrothem Mantel noch durch das grünliche Kleid des Bräutigams und die vielfarbigen Gewänder der Jungfrau zurück. Der Fleischton der geistlichen Hirten ist dunkelbraun, Ursula's und des Begleiters gelblicher warm. Und auch Gereon's Goldrüstung, halb von dem blausammetnen Waffenkleid und den violettnen Aermeln verdeckt, leuchtet allzu mild, um das Auge dauernd von der Hauptgruppe abzuziehen.

Dass nach dieser Fülle die schlichte Verkündigung auf den Aussenflügeln noch fesseln könne, erscheint kaum glaublich. Den Blick gesenkt, die eine Hand erhoben, kniet Maria vor dem braunröthlichen Betpult, so weich nicht und hingebend als Ursula, doch freundlicher als die thronende Jungfrau. In seligem Verständniss bedenkt sie ihr heiliges Loos, das der Engel, in seiner Verehrung noch kinderfroher und schöner als sie, nur leise verkündigt.

Unzweifelhaft ist das Mittelbild zuerst fertig geworden. Sodann der linke Flügel, der nur durch Verputzung vieler nun allzu bleicher grünschattiger Mädchenköpfe zurückstehen muss. Erhaltener ist St. Gereon mit den Seinen. Hier gelangt nicht nur die Charakteristik der Physiognomieen zur schönsten Höhe, die Stephan erreichen kann, auch die Goldrüstung, der Sammetrock lassen, wie die detaillirtere Ausführung aller Nebendinge, flandrische Einwirkung vermuthen. Die Verkündigung, durch den Sonnenschein ausgeblasst, ist jetzt am unscheinbarsten. Den-

noch gehört sie zum Vollendetsten. Die vollere Charakteristik überträgt sich nun schon auf die jugendlichen Köpfe des Engels und der Jungfrau. Maria's blauschattiger Mantel und graugrünes Kleid sind reicher gefaltet und strenger gebrochen. Vor Allem meisterhaft aber ist der braunroth glühende Mantel des Engels. Die ganze Behandlung beweist überhaupt nicht allein die Sicherheit reicher Erfahrung, sondern zugleich eine Sorgfalt und Liebe, deren Grad nur die vielfachen Unbilden zum Theil verwischt haben. Die scheinbare Verblasenheit mancher Formen und Züge fällt nur der wiederholten scharfen Reinigung zur Last.

Das Jahr der Herrichtung dieses grössten Altarwerks ist ohne Hülfe beglaubigter Nachrichten nicht zu bestimmen. Es mag schon zur Einweihung der Kapelle die Werkstatt verlassen haben. Eine spätere Bestellung ist jedoch ebenso möglich. Jedenfalls hatte Meister Stephan bereits das höhere Mannesalter erreicht; vielleicht war er schon fünfzig Jahr.

Seine Weiterentwickelung bleibt noch dunkler. Dem bisherigen Gange nach konnte er, glaubt man, dem flandrischen Einfluss noch offener werden, und dadurch einem Zwiespalt entgegengehen, dessen Ausgleichung in höherem Alter ihm nicht mehr gelingt. Diesem Wege würde der Hauptsache nach das bekannte kleinere Altarwerk aus der Laurentiuskirche entsprechen, das Passavant und neuerdings E. Förster seiner Hand unbeirrt zutheilen. (Gesch. d. deutsch. Kunst. Thl. I. S. 217.)

Umgekehrt konnte sich der flandrische Eindruck, der von Hause aus auf vorübergehender Anschauung beruht haben mochte, im Laufe der Jahre allmälig schwächen,

so dass der cölnische Typus wieder zu voller Geltung kam, bei steigender Flüchtigkeit und zunehmendem Alter jedoch den Reiz des Ausdrucks und der beseelenden Färbung verlor.

Auf solche Vermuthungen hin einem so hochstehenden Meister Gemälde zuzutheilen, welche nur Schülern zur Ehre gereichen würden, bringt jedoch wenig Nutzen. Die zweifelhaften reihen sich füglicher den ausdrücklichen Schulbildern ein, oder sind als Werke minder berühmter Meister anzusehen.

Diese Zeitgenossen und Schüler folgen sämmtlich, bald selbständiger, bald getreuer, Stephan's angedeutetem Bildungsgange, über den sie nur vereinzelt hinausgehen.

Ein Theil, wenn auch hier und dort mit Aufnahme seiner Fortschritte, schliesst sich im Wesentlichen den Grundzügen an, die Stephan dem Meister Wilhelm verdankt. Sie halten sich von flandrischen Einflüssen fern, und erreichen nicht die Vorzüge des Dombildes. So erweitern sie zwar den heimischen Gesichtskreis, in Hauptpunkten aber bei geringerem Talent bleiben sie hinter Wilhelm und Stephan zurück, und haben nur den schwankenden Werth fraglicher Eigenthümlichkeit.

Als grössere Arbeit steht die Darbringung im Tempel der Darmstädter Gallerie voran. Förster macht sie zu Stephan's Jugendwerk, obschon er deshalb die darauf befindliche Jahreszahl 1447 in 1407 verwandeln muss. (l. c. S. 213.)

Unterhalb Gott-Vater fliegen auf Goldgrund blaue Engelchen in regelmässigen Gruppen. Den Altar in der Mitte des Bildes bedeckt ein grosser hellblauer Teppich mit eingepresstem Goldmuster. In dem Rundbogen eines

Metallaufsatzes steht Moses, am Fusse des Altars schwarz auf Gold schraffirt das Opfer Abraham's. Links hält der Hohepriester das Kind, das ihm Maria halb knieend gereicht hat, indess Joseph zu nicht eben reicher Gabe das Geld überzählt. Hinter dem Priester schaaren sich Männer und Jünglinge, auf der Gegenseite die Mädchen, vorn kommen Kerzentragende Knaben, gegen die Mitte in abnehmender Grösse, alle rundwangig mit weit offenen hellblauen oder bräunlichen Augen und vollen Lippen. Die weichen Formen sind breiter als Meister Wilhelm's, doch um Vieles verblasener; Zinnober, Gelb, Grün und Blau von tiefem Lokalton, glücklichem Gleichgewicht und durch Grauroth, Meergrün, Violett und andere feingebrochene Farben von mildem Einklang.

Ein Bild ähnlicher Richtung, doch mehr noch in Wilhelm's Weise, gehörte ehedem zur *Lievensberg'schen* Sammlung.

Für eine *andere Gruppe* werden sichtlich die Fortschritte, welche das *Dombild* bringt, der Hauptpunkt der Nacheiferung. Der flandrische Einfluss macht sich für Nebendinge in dem ähnlichen Grade geltend, den er auf Stephan ausgeübt hat. Im Fleischton der Männer herrscht häufig das dunklere Braun, in Gewandfarben ohne Stephan's feinere Harmonie ein tieferes Grün und Roth, wogegen Andere umgekehrt eine durchweg hellere Färbung vorziehen. Am ungenügendsten vermitteln Mehrere die Genauigkeit äusserer Umgebung, den schärferen Faltenwurf, die reichere Charakteristik mit jener flauen Modellirung der nackten Theile, hinter der sich die mangelhafte Kenntniss verbirgt. Doch sind auch nach dieser Seite die

einzelnen Meister, je nachdem sie strenger nachbilden oder ausartenden Schultraditionen folgen, verschieden.

Zu der ersteren Art gehört die Darstellung im Tempel der Moritzkapelle (Nr. 26). Die Männerköpfe haben den braunen Fleischton mit hellem Licht auf den nach unten breiten Nasen; Charaktere und Formen sind klar und lebendig, das Kind und die Mutter lieblich, rosig und weich. Ebenso der H. Gereon mit den Seinigen (Nr. 2). Vor Allem aber das Altarwerk im Stadtmuseum von Cöln, das in Motiven und Charakteren das Dombild in kleinerem Maassstabe wiederholt. Von eigentlicher Copie ist selbst bei den Köpfen nicht die Rede. Ausserdem treten auf den breiteren Flügeln die Figuren vereinzelter auseinander. Das Streben, mehr als der Meister zu thun, trägt nur geringen Lohn. Manches wird nüchterner, schwächer und steifer.

Diese Gruppe hauptsächlich — ob nach Stephan's Vorbild bleibt ungewiss — führt die reihenweise Aufstellung von Aposteln und Heiligen weiter, der sich schon einige Schüler Wilhelm's zugeneigt hatten.

Schon der Christus am Kreuz zwischen Maria, Magdalena und Katharina auf der einen Seite, und Johannes, Dorothea nebst Christophorus auf der anderen, jetzt in E. Förster's Besitz, versucht keine lebendigere Gruppirung und Situation. Die Körperverhältnisse bleiben mangelhaft, doch Köpfe und Faltenwurf nicht ohne Schönheit und gutes Verständniss. Die Färbung ist hell, und die fliessende Behandlung verläuft sich nicht in's Verblasene. (E. Förster, l. c. S. 214—215.)

Als schöneres Beispiel fügen sich die zwei Tafeln mit je drei Heiligen an, welche im Cölner Museum für

Stephan's eigene Arbeit gelten. Die kurzen Gestalten in Zeittracht bewegen sich leicht und frei, die männlichen Köpfe sind flauer, doch Gewandung und Körper bestimmter als bei Meister Wilhelm. Im Ausdruck wirkt die offene Freudigkeit anziehend.

Eine dritte Tafel ebendaselbst mit Johannes und Katharina, Georg und Margaretha, je zwei zueinandergewendet, geht in ähnlich gedrungenen Figuren zu tieferer Färbung, und der individuelleren Köpfe wegen zu fast betroffener Nachdenklichkeit fort.

Entgegengesetzt schlanker und einfacher in Gewandung und Faltenwurf sind aus der Boisserée'schen Sammlung her und jetzt in München die zehn Apostel zu Seiten des Gekreuzigten, den am Kreuzesstamm Johannes und Maria betrauern. Der leidende Christus behält in Hagerkeit noch den älteren Typus; Maria blickt wie Johannes ernst hinaus. Die Charaktere der Apostel erscheinen nicht ärmlich und unbestimmt, doch weich in Modellirung und im Ausdruck wenig vertieft. Die gebrocheneren rothen und blauen Gewänder haben gelungene Stimmung; den anmuthigsten Theil des Ganzen machen einige der Engel über den Standbildern aus. (Cab. I. Nr. 4, 5 u. 9.)

In der verwandten Art ordnen andere Meister Apostel und Heilige auf einzelnen Tafeln grösserer Altarwerke. Das berühmteste unter diesen ist unbedingt das Altarbild mit Doppelflügeln, ehemals in der Abtei Heisterbach bei Bonn.

Die Mitteltafel, nach Mosler's Vermuthung mit Maria und Christus, Gereon und Ursula, soll verloren, von den Darstellungen der Flügel nur ein Theil im Cölner Museum, der andere in der Pinakothek erhalten sein.

Die Münchener Tafeln geben in ihrer Anordnung fast den Eindruck eines gemalten Bildschreins. (Cab. I. Nr. 1 u. 2.) Unter zierratreichen schraffirten Tabernakeln stehen vor schwarz gemusterten Goldteppichen Philipp, Mathias und Jacobus neben dem H. Benedict; Bartholomäus, Simon und Mathias neben dem H. Bernard; schlanke Gestalten von mannichfachem bräunlichem Fleischton und wohlmotivirtem, stellenweise überladenem Faltenwurf, in Stellung und Physiognomie nicht ohne Charakter, einzelne von ernsterem Ausdruck.

Die beiden anderen Reste im Cölner Museum liefern das gelungenste Beispiel einer lebendigeren Auffassung bewegter Vorgänge, wie sie Meister Wilhelm bereits veranschaulicht. Dass ihn Stephan auch nach dieser Seite übertroffen habe, ist aus beglaubigten Werken nicht nachweisbar, aber glaublich.

Das Altarwerk zu Heisterbach enthielt in dieser Art wahrscheinlich die gesammte Lebensgeschichte Christi, mindestens die Passion, aus der zu Cöln noch die Grablegung und Geisselung übrig sind.

Der bedeutendste Fortschritt betrifft die gesteigerte Naturwahrheit in Lokal, Bewegung, Physiognomieen und Geberden.

Geringeren Werth in derselben Richtung hat der Altar in der Rathhauskapelle zu Cöln mit der Kreuzigung als Haupttafel und der Geisselung, Kreuzführung, Himmelfahrt und Ausgiessung auf den Flügeln.

Aus der Boisserée'schen Sammlung verfolgt in kleinerem Maassstabe die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige das gleiche Bestreben. (Pinak. Cab. I. Nr. 3, 6, 7 u. 8.)

Die Findung des Kreuzes und das Opfer der Könige im Berliner Museum zeichnen sich weniger durch flandrischen Einfluss auf Baulichkeiten, Lokal, Geräthe und Gewandstoffe, als durch grösseren Maassstab und klare harmonische Färbung aus.

Auch die Scenenfolge aus dem Leben der H. Ursula in der gleichnamigen Kirche zu Cöln lässt sich, soweit die durchgängige Uebermalung ein Urtheil erlaubt, dieser Gruppe anschliessen. Composition und Ausdruck bewahren Naivetät und Offenheit; Architectur und Aussendinge zeigen flandrische Einwirkung.

Je mehr dieser letztere Einfluss steigt, die Meister aber, die sich demselben hingeben, zugleich von den Schultraditionen nicht abgehen, entsteht eine Uebergangsstufe, welche durch ihre Fortschritte gerade in unerledigte Mängel geräth. Die Grösse und Anmuth, die Seelenfeinheit, der Farbenreiz sind eingebüsst, während die Naturwahrheit, die das Verlorene ersetzen soll, ihren Kampf zwischen Beobachtung und Willkür noch nicht zu schlichten vermag.

Dieser Richtung fehlt es ebenso wenig an einem bekannten Werke, das man gewöhnlich der Hand Meister Stephan's zutheilt. Es ist das von der Familie Muschel-Metternich gestiftete Altarbild aus der Laurentiuskirche zu Cöln.

Auf der Mitteltafel, dem jüngsten Gericht im jetzigen Stadtmuseum sitzt im oberen Raum Christus in braunrothem Mantel auf doppeltem Regenbogen, umschwebt von blauen vogelartigen kleinen Engeln mit den Marterwerkzeugen, rechts und links verehrt von Johannes und Maria, die auf zwei Felskuppen knieen. Maria in blauem,

der Täufer in grünem Gewande; beide freudig, doch gleich Christus, obschon in Grösse die Hauptgestalten, keineswegs der gelungenere Theil.

Neben Maria rechts erhebt sich als Kirchenpforte das Himmelsthor mit hohem Dreieck und Seitenthürmchen, graugrünlich mit warmen Schatten und bläulich kühleren Tönen naturwahr ohne flandrische Sorgfalt, doch zierlich genug ausgeführt. Das Feld über der Thür füllt in Metallguss Gott-Vater in Eyckischem Styl. Von der Balustrade herab musiciren in Messgewändern begrüssende Engel. Sechs andere am Fuss der Pforte empfangen küssend mit Petrus die nackte Schaar der Begnadigten, die Kopf an Kopf gedrängt langsam heranziehen; die nächsten vom Himmelsglanze, der durch das Thor dringt, schon hell beleuchtet, entferntere in abnehmendem Licht, bis bei den letzten der Tagesschein wieder Kraft gewinnt.

Links lodert die Höllenburg in tiefbraunen und rothen Tönen, von Teufeln belebt, deren zwei am Mauerrande trompeten und pauken, und andere als Unthiere ein Sünderpaar martern. Vorn treiben wildere Ungeheuer Cardinäle und Päpste zur Strafe für Habsucht, Wollust und Völlerei dem Beelzebub zu. Gelb vom Feuerschein angeglüht, vor Schrecken grauweiss, beben sie mit verzweiflungsvoller Geberde zurück.

In der Mitte des Vorgrundes vereinzeln sich die Gruppen. Phantastische Teufelsgestalten ergreifen, heben und tragen die Auferstehenden fort. Ihr Widerstand giebt Anlass zu kühnen, theilweise vortrefflichen Stellungen. Dahinter zwischen den Seligen und dem Höllenthurm wird an langer Kette ein Haufen Verdammter in verschiedenstem Ausdruck herbeigeschleppt: betend, fluchend, ver-

stummt oder im Ausbruch unaussprechlicher Seelenqual; Alles und Jedes deutlich, energisch und wahr.

Trotz solcher Fülle spannelanger Figuren bewahrt die lebendige Anordnung grosse Einfachheit. Die Massen, zu beiden Seiten und in der Mitte zusammengeschichtet, bekunden, wie im Vorgrunde die gesondert abgeschlossenen Situationen, für diese Zeit und Schule bewunderungswürdige Freiheit und Kenntniss. Die Färbung scheidet in gleicher Einfachheit Paradies und Hölle durch Lichtglanz und Feuerschein, und wenn die drei oberen Hauptfiguren energisch durch ihre Gewandfarben vorstechen, so drängen doch sie gerade die Schaaren darunter zu grösserer Einstimmung zusammen. Stellt man sich nur den jetzt schreienden Goldgrund gedämpfter, die blauen Engel ruhiger vor, so tritt das Ganze in eine Harmonie, der es bei so vielgestaltigen nackten Formen doch nicht an Reichthum fehlt. Der Fleischton am meisten geht mannichfach von dunklem Braun in's Röthliche, Graue und Weissliche. Dieser Vorzüge ungeachtet kann ich mich nicht zu der Annahme entschliessen, Meister Stephan habe später auch dieses Werk ausgeführt. Der niederländische Einfluss auf Behandlung der grasbewachsenen Felskuppen und des Gesteins, der charakteristisch getreue Ausdruck der Leidenschaften in gewagten Geberden und Stellungen, die genauere Formenkenntniss dürfte zwar letztlich als Gegenbeweis nicht gelten. Das hätte auch Stephan erreichen können. Dass aber er, nachdem er den früheren Typus zu schönster Höhe gebracht hatte, denselben Typus und in den eigentlich heimischen Physiognomieen und Formen in solchem Maasse sollte verderben können, erscheint mehr als zweifelhaft. Dem Meister des Dombildes möchte ich

so plumpe Füsse, so dicke Waden und Kniee, so dürre Knöchel und Handgelenke, so anmuthlose Physiognomieen als hier in Maria's, des Heilands und Täufers Gestalten nur auf unwiderlegliche Thatsachen zumuthen. Ein Bruch, der Altes und Neues unvermittelt nebeneinanderlässt, liegt nicht in Stephan's harmonischer Künstlernatur. (Kugler, Gesch. d. Mal. 2te Aufl. I. S. 250—252.)

Dennoch hat dieses Werk auch später noch, scheint es, auf flandrische Meister zurückgewirkt. Sicher z. B. ist Hemling seiner Zeit mehrfach in Cöln gewesen, und ich stehe nicht an zu glauben, dass er den ersten Anstoss für das Himmelsthor in seinem Danziger Weltgericht, und mehr noch für den Lichtglanz über die eintretende Schaar und in der Hölle für die Geberden verzweifelter Angst aus dieser Tafel gewonnen habe.

Minder noch sprechen die Marter des Petrus, Johannes, Bartholomäus und anderer Heiliger auf den inneren Flügeln, die jetzt das Städelsche Institut besitzt, für Stephan's eigene Erfindung und Hand. In Charakteristik und verwegenen Stellungen zeigen auch sie den weit gediehenen gewandten Künstler, der, was Meister Wilhelm seiner lebendigen Phantasie verdankt, schon kenntnissreicher aus der Beobachtung schöpft, und mit Absicht zu komischer Wirkung steigert, doch nun auch in Färbung dem cölnischen zarten Reiz ebenso treulos wird, als im Ausdruck dem Reiz der Unschuld. Seltsame Auswüchse sollen Waden und Kniee bezeichnen und der Unterschied tiefbrauner und grauweisser Fleischtöne treibt sich zur Spitze.

Die äusseren Flügel mit je drei Heiligen, gegenwärtig in der Pinakothek, stehen dem Meister Stephan um

Vieles näher (Cab. I. Nr. 10 u. 14). Sie sind dem Trefflichsten zuzuzählen, was die cölnische Schule geleistet hat. Die Behandlung der Nebendinge beweist zwar im Vergleich zum Dombilde das wachsende flandrische Uebergewicht, — Gewandung, Faltenwurf, Physiognomieen und Ausdruck jedoch bewahren die cölnische Form und Schönheit. — —

Die Richtigkeit dieser Gruppirung kann ich nicht durchweg verbürgen. Bei so vielfachen, doch wenig trennenden Unterschieden muss man Jahre statt Wochen und Tage lang mit solchen Werken leben, und auch dann legt der Mangel an Fingerzeigen oft genug Schwierigkeiten in den Weg. Welche Anzahl von Bildern, die Aufklärung geben könnten, ist verloren, und das Wenige, was feststeht, bleibt ungewiss.

In dem stammverwandten Holland und Utrecht scheint sich in früheren Jahrhunderten die Malerei nicht entfaltet zu haben. Von Ueberresten ist Nichts erhalten.

Die nächste Bildung mag durch den Klerus verbreitet sein; zu bedeutendem Einfluss aber und politischer Macht hat er es in Holland nie bringen können. Die niederländische Gewohnheit der weltlichen Grafschaften, keine Geistlichen als Vertreter zu dulden, galt hier vornehmlich. (van Kampen, Gesch. d. Niederl. I. S. 201—202.)

Umgekehrt verhielt es sich mit dem Bisthum Utrecht, das ausserdem durch die Kirchengewalt des cölnischen Erzbischofs mit Cöln in früher Verbindung stand.

Die Stadt Utrecht darf ihren Ursprung vielleicht auf die Herrschaft der Römer zurückleiten. Als fränkische Veste und Bischofssitz fällt ihre Gründung in Karl's Martell Regierung. Zum ersten Bischof wird der H. Willibert unter dem Namen Clemens geweiht. Die beträchtlichen Ländereien, die sein Bisthum erhält, dehnen sich unter den Carolingern und Ottonen ansehnlich aus. Bereits um die Mitte des eilften Jahrhunderts gehörte dem Bisthum ausser dem Niederstifte auch Oberysse und als Reichslehen Drenthe, sowie, von den Bewohnern stets bestritten, Gröningen.

In dem gleichen Maass überragt die Stadt die armseligen Nachbarorte durch Kirchen von Stein, Vorrechte und lebendigen Verkehr. Die Bürger sind zwar im Unterschiede der unabhängigen Friesen anfänglich nur Ministerialen und Zinshörige des Bischofs, mit eigenem Schöffengericht unter Vorsitz des Schultheissen und Kastellans. Von dem frühen Belang jedoch ihres Handels giebt die cölnische Uebereinkunft Zeugniss, dass bei Streitigkeiten zwischen dem Bischof und Erzbischof dennoch Waaren, Güter und Bürger von Utrecht in Cöln geschützt sein sollten, und so cölnisches Leben und Eigenthum auch in Utrecht, ohne Unfrieden um das, was die Herren ausserhalb thäten. (Leo, Zwölf Bücher niederl. Gesch. Bd. I. S. 909 — 911.)

Die Bischöfe lassen ihre Stadtbürger überdies leichter zu persönlicher Freiheit gelangen, als die benachbarten weltlichen Fürsten, welche im zwölften Jahrhundert erst die Städte befreien und heben. Unter den Bischöfen aber ist keiner, der, wie früher Balderich nach Lüttich, Maler herbeiriefe und beschäftigte.

Bald folgt ein Zeitraum vielfachen Unglücks. Je mehr sich die Nachbaren erkräftigen, je häufiger gerathen sie mit dem Bisthum wie der Bischof mit seinen eigenen Vasallen in Streit. Den fränkischen und sächsischen Kaisern bereits, die gern nach Utrecht kommen, getreu, hangen die Bischöfe den Hohenstaufen ebenfalls mehr als dem Papste an, und vertheidigen die Rechte der deutschen Kirche, während die Grafen häufig den päpstlichen Ansprüchen Vorschub leisten. Diese Ergebenheit bringt dem Bisthum wenig Gewinn. Die Kaiser sind fern, und die Grafen von Holland, Geldern und Hennegau wachsen in

Gewalt und Ansehen von Jahr zu Jahr. Ihre Brüder, Vettern oder Vasallen erhalten nicht selten den Bischofssitz, dessen Unabhängigkeit sich bedeutend verringert. Noch andere Stürme treffen ihn ebenfalls. Ein halbes Jahrhundert schon vor dem Aufstand der Schweizer Kantone regt sich in den altfreien Landbewohnern der Nordseeküste der Hass gegen den Feudaladel, der ihnen jede Mitherrschaft vorenthält. Die Kennemer Bauern erheben sich, die Westfriesen schliessen sich ihnen an, und die Waterlander vermehren den Haufen, vor dem sich ringsher der Adel flüchtet (1268). Nur Gisbert von Amsel, ein Vasall des Bischofs, verträgt sich mit den Aufrührern und wird ihr Führer. Um seinem Herrn und Feinde zu schaden, lenkt er den Strom in das Niederstift bis vor Utrecht. Er fordert die Bürger auf, den Stadtadel zu vertreiben, dessen Güter die Armen bereichern sollen. Die Zünfte folgen sogleich dem Ruf. Ohne Blutvergiessen erneuern sie durch Volkswahl den Rath, und zwingen das Patriciat aus der Stadt zu weichen. Amersfoort ahmt das Beispiel nach, während Gisbert von Amsel die Burgen zerstört. Der ganze Aufstand scheint ohne Nachhalt. Nach zwei Jahren schon ist der Bischof in Utrecht Herr, der frühere Rath wieder eingesetzt, und neue Bewegungen bleiben vergeblich. (Leo, ibid. I. S. 700—703; 924—925. — van Kampen, ibid. I. S. 115; 124—125.)

Der junge Graf Florenz V. von Holland aber, obschon ein Freund ritterlicher Liebesabentheuer und Lieder, ergreift diesen Anlass, um die Kraft seiner Vasallen zu brechen und die Macht des Landvolks zu festigen. Büsst er dieses Unternehmen auch mit dem Leben, sein Werk

gedeiht. Bürger und Bauern schwören Rache. Sie verfolgen die Familien der Mörder in's siebente Glied, und die Vormünder des unmündigen Grafen schliessen mit den Städten, noch für die Nachkommen gültig, ein gleiches Bündniss. Die holländischen Barone haben seit dieser Zeit ihr Ansehen niemals zurückgewonnen.

Das Bisthum geräth in denselben Verfall. Eine Feuersbrunst, die selbst die vier grössten Kirchen, St. Johann und Peter mit einbegriffen, zerstört, legt die Stadt in Asche (1279), und Parteistreit, Doppelwahlen, Verpfändungen und Kriege lähmen den weltlichen Arm der Bischöfe.

Erst mit Johann IV., der 1342 erwählt wird, kommt eine bessere Zeit. Trotz mehrfacher Abwesenheit bringt er die Besitzungen wieder zusammen und befreit sie von drückender Schuldenlast (1364).

Diese günstigere Epoche wird merkwürdig zugleich durch das erste Denkmal der Malerei, das aus der Johanneskirche zu Utrecht stammt. Es ist die einfache Kreuzigung der van Ertborn'schen Sammlung, jetzt im Antwerpener Museum (Nr. 10). Da sie weder von Cöln noch von Westphalen und Flandern her einen sichtlichen Einfluss zeigt, lässt sich der Utrechter Ursprung nicht sofort abweisen. Die wohlerhaltene Inschrift besagt:

Anno Domini M° CCCLXIII° in crastino Sancti Bonifacii et socior (um) ejus. Obiit dominus Henricus de Reno. Hui (us) ecclie (ecclesiae) propositus et archidiaconus istiusque altaris fundator. Orate pro eo.

Die Votivtafel kann schon 1364 ausgeführt sein. Ob Herr Heinrich zur Familie der van den Ryn gehörte, die damals in Utrecht zur Partei der Gunterlinge zählte,

und aus welcher Bischof Johann einen Harmen van den Ryn 1346 verbannt hatte, lasse ich unausgemacht.

Auf gemustertem Goldgrunde hängt Christus in halber Lebensgrösse langarmig und hager am Kreuz, mit grossen schräg nebeneinander genagelten Füssen, voll ehrbarem Schmerz in den geschlossenen schiefstehenden Augen, dem niedergezogenen Munde und den aufwärts gehobenen Brauen; ovalen Gesichts mit schmaler Nase und spitzem Kinn und Bart. Maria, eine schlanke Gestalt, durch den vorgebogenen Leib von geschwungener Stellung, in weichfaltigem blauem Mantel und fliessendem rothem Kleide, blickt etwas starr aus weit offenen Augen. Die Backenknochen sind ziemlich breit, die Nase fein, das Kinn zurückstehend. Johannes, gleichfalls schlank, in braungrünem Rocke und rothem Mantel von schönem Wurf, hat jugendlich bessere Formen. In milder Trauer emporschauend hält er die Rechte unter dem Kinn. Ausdruck und Züge sind sanft. Vor dem Kreuz liegen Knochen und Todtenschädel. Dem knieenden Diaconus fehlt noch alle Portraitähnlichkeit. In den oberen Ecken stehen Sonne und Mond.

Von jetzt ab athmet das Bisthum dauernd auf. Der friedliebende Johann V. von Virneburg (1364—1371) kommt noch einmal in Geldbedrängniss; sein muthiger Nachfolger Arnold van Hoorn aber beseitigt sie, und liegt überhaupt seiner Herrscherpflicht ebenso ritterlich ob, als er die geistliche Würde mit einnehmender Sitte vereinigt. Seine frühe Berufung nach Lüttich unterbricht die begonnene Reihe nicht (1378).

Florenz, bisher Bischof von Münster, bewährt sich auf dem neuen Sitze wie auf dem alten. Streng gegen

Raubritter und Kastellane lässt er das Bisthum wohlvertheidigt in guter Ordnung und Zucht an Friedrich von Strassburg zurück, der die Hoheitsrechte tapferer noch gegen jede Anmaassung kühner Vasallen vertheidigt (1393 — 1423).

Ein dreissigjähriger neuer Zwiespalt kann diese wiedererlangte Kraft nicht schwächen.

Nach Friedrich's Abgang wählt die Mehrzahl der Stiftsherren Rudolf von Diephold Domherrn zu Cöln, der Papst aber bestätigt die Gegenwahl des Utrechter Propstes Sweder's van Kuilenburg. Die Fehde Beider trennt auch die Bürger. Die Geschlechter sind für Rudolf, die mächtige Fleischerzunft unterstützt den Propst, der sich durch ihre Hülfe gewaltsam festsetzt, doch von Rudolf wieder verdrängt wird, und endlich, nachdem er sich an das Concil von Basel gewendet hat, stirbt (1433).

Wie den fremden Gegner überdauert Rudolf den Bruder seines eigenen Erzbischofs, Walraf von Moers. Die Herrschaft des Patriciats aber sieht er zu Grunde gehen. Seine steten Kriege zwingen ihn zu neuer Besteuerung der Geistlichkeit, welche die Zahlung weigert und sich zu ihrer Sicherung mit Söldnern umringt. Der patricische Rath, dem Bischof immer noch zugeneigt, verbietet die Anwerbung und setzt einen Miethling des Klerus gefangen. Der Kampf, in den sich die Bürgerschaft mischt, wird nun allgemein. Die Geistlichen hören zu fungiren auf, die Zünfte erwählen sich neue Behörden, und Rudolf weiss keine andere Hülfe als Philipp des Guten Beistand. Ehe dieser heranrückt, ereilt aber den Bischof der Tod (1455).

Philipp lässt die lockende Gelegenheit nicht entschlü-

pfen. Ohne Verzug schickt er den Bischof von Arras nach Rom, die Ernennung seines natürlichen Sohnes David von Burgund für das erledigte Bisthum durchzusetzen, obschon die Stiftsherren Gysbert van Brederode rechtsgültig gewählt haben. Adel und Klerus verbünden sich gegen Philipp, die Zünfte stehen für David. Philipp bleibt fest. Nachdem er sich Amersfoort und Rhenen unterworfen, erscheint sein Heer vor Utrecht; die erschreckte Stadt ergiebt sich, und der vom Papste unterdess bestätigte David nimmt den Bischofssitz ohne Widerstand ein. (Leo, ibid. I. S. 937—951. II. S. 123—125. — van Kampen, ibid. S. 213.)

Diese nun engere Verbindung mit dem burgundischen Hof lässt zunächst dennoch die Malerei von Eyckischer Einwirkung, des Strebens nach Naturtreue ungeachtet, noch freier als Meister Stephan und seine Schule.

Die Miniaturen in einem Manuscripte der Apokalypse z. B. mit altholländischer Uebersetzung, die Waagen anführt, behalten, für heilige Figuren hauptsächlich, den germanischen Typus bei, obschon einige bereits, und die profanen durchweg, von guter Zeichnung, lebendiger Bewegung, bemerkenswerther Eigenthümlichkeit und ausdrucksvollen Geberden sind. (Kunstw. u. Künstl. in Engl. u. Frankr. Bd. III. S. 340—342.)

Dass sie nach Utrecht deuten und dieser Zeit angehören, steht freilich nicht fest.

Den ähnlichen Grundzug aber trägt in verstärktem Grade ein Wandgemälde in der Nachbarkirche (Buurkerk) zu Utrecht, das auf der Südwand des Seitenschiffes in überlebensgrossen Figuren den Stammbaum der Maria ver-

anschaulicht. (L. J. F. Janssen, de Boom van Jesse, eene Muurschilderij uit de XV. eeuw. Utrecht. 1846.)

Die Kirche stammt aus der zweiten Hälfte des vierzehnten, das Gemälde erst aus der ersten des fünfzehnten Jahrhunderts. Schon für sich betrachtet ist es nicht ohne Werth. Wichtiger noch wird es durch seinen Typus, der von dem cölnischen national abweicht. Statt mit Cöln ist mir eine Verwandtschaft mit den späteren Kupferstechern zu Zwoll und Bocholt vor dem Bilde selbst aufgefallen. Die prüfende Vergleichung habe ich jedoch erst anstellen können, als die Erinnerung an das Wandbild schon abgeschwächt war. Der kleine Umriss, den Herr Conservator Janssen zu Leyden seiner Beschreibung beigefügt hat, giebt keinen Anhalt.

Das Mauergemälde selber hat ungefähr zu acht Fuss Breite die Höhe von zehn. Auf dem grün und weiss mit Kacheln getäfelten Fussboden liegt Jesse in enganschliessendem Rock und weiten Aermeln in einer schmucklosen Bettstatt unter blaugrauer Decke, die bis zur Hüfte reicht, ohne die Stellung und Form zu verbergen. Den Kopf auf dem rechten Arm, mit der Linken den Stamm umfassend und das linke Knie gehoben scheint der Alte mit dem Ausdruck, als wäre die Seele, lange bei ernsten und tiefen Dingen, in Schlaf versunken. Von König David zu seiner Rechten ist nur noch die Harfe mit den Händen und ein Theil des Gewandes sichtbar. Links blickt der Stifter knieend mit seiner Frau mehr freudig als ernst auf die gekrönte Jungfrau, die, das Kind im Arm, in geringer Höhe gross und unbewegt auf dem Baumstamme steht. Ihr rundes Gesicht mit gewölbter Stirn, kleinen Augen, langer gerader Nase, hat regelmässige

Züge, doch vortretende Backenknochen. Der weite weisse Mantel umhüllt die schlanke Gestalt bis zu den Füssen in ziemlich scharfgebrochenem Faltenwurf. Das hellblaue Gewand blickt wenig an Hals und Brust hervor. Fast starr schaut sie in's Weite; das den Zügen nach hässliche Kind breitet die Arme aus.

Zu Maria's Füssen theilen die Zweige sich niederwärts und zu den beiden Seiten, und winden sich dann symmetrisch zu sechs Rundbogenfenstern hinauf, die links und rechts, je zwei übereinander, das braungrundige Mauerwerk bis zur Höhe von Maria's Heiligenschein durchbrechen. Aus diesen Bogen sehen wie aus Nischen die Stammväter in halber Figur, meist den einen Arm etwas vorstreckend, theils auf Maria, theils hernieder; nur die zur Linken wenden sich von ihr ab. Dem Beschauer sind einige ganz, andere dreiviertheil zugekehrt. Alle mit Kronen, zwei auf Turbanen, vier um hohe Kegelhüte mit vorstehender vorn gespitzter Krempe, oder um niedrige Mützen mit langen Bändern, zwei auf unbedecktem Haupt.

Die Bewegungen der noch sichtbaren neun Figuren — die letzten rechts sind abgeblättert — erhalten Abwechselung durch die verschiedenen Geberden. Josaphat links neben Maria's Kopf kreuzt die Hände über die Brust, Anas unter ihm hebt sie staunend, ein dritter daneben legt in Verehrung die Rechte auf's Herz, und ebenso mannichfach halten und tragen die anderen das Scepter mit ziemlicher Freiheit, doch dünnen Handgelenken und knöchernen steifen Fingern.

Der Typus der Physiognomieen, den Jesse am schärfsten ausprägt, zeichnet sich durch einfallende Schläfe und Wangen und vorstehende Backenknochen aus. Die langen

und spitzen Nasen krümmen sich vereinzelt nur hackenartig. Der untere Gesichtstheil bleibt kurz und spitzt sich durch Ziegenbärte noch merklicher zu. Nur zwei sind bartlos; mehrere haben auch Zwickelbärte. Vollere Köpfe machen eine Ausnahme. Alle fast sind hager und scharf in Umriss, Modellirung und Charakteristik. Ihr Ausdruck geht bald auf ernstere Andacht, bald auf ruhige Betrachtung, stilles Emporblicken, muthiges Dreinschauen oder sanftere Betrübniss. In offener fester Männlichkeit ragt oben links König Assa, in milderer Weiche der Jungfrau zunächst König Macham hervor.

Der Fleischton ist durchweg bräunlich mit wenigen grauen Schatten und aufgesetztem weisslichem Licht; durch Mitteltöne kaum bereichert, doch mit dem braunen Grund des Gemäuers, den hellen röthlichen, blauen, gelben, grünen und grauviolettenen Trachten, dem weissen Mantel Maria's, dem bläulichen Linnen und hellen Zinnoberrock Jesse's genügend in Einklang, den auch die schwarzen Gewänder der Stifter nicht stören.

Da die Mauer erst 1434 einer Erweiterung und Reparatur wegen errichtet wurde, kann die Entstehungszeit des Bildes keinestheils früher fallen. (Kist, Archief voor Kerk. Gesch. X. S. 308. — Janssen, l. c. S. 11—12.) Für die nähere Bestimmung genügt selbst die Inschrift nicht mehr. Sie bricht nach den Worten und Zahlen: „Int. jaer des. Herrn. M. CCCC“ mit Zeichen ab, die Herr Janssen e und l. lesen will. Das l erscheint jedoch zweifelhaft, und auch der letzte Theil besagt nur, dass in diesem Jahre am Mathäustage „Gertrud Flores des Otte Weib“ gestorben sei. Als Familienstiftung braucht die Bauzeit der Wand mit der Bestellung des Werkes in

keiner engeren Verbindung zu stehen. Muthmaasslich fällt die Vollendung zwischen 1440—1460.

Andere Wandgemälde, die ich nicht selber gesehen, sollen noch Kirchen in Bommel, Haarlem, Bosward und Leyden schmücken. (Kist, l. c. IV. Dr. Leemann's Staats-Courant. I. Nov. 1845. — Janssen, l. c. S. 1.) Welcher Zeit sie zugehören, kann ich nicht sagen.

Das Mittel, durch welches Carl IV. Westphalen zum Theil geschützt hatte, ist längst verbraucht und entartet in jeder Rücksicht. Die Vehme mit ihren hundert Gerichtsstellen und zehntausend Wissenden bleibt nur noch ein Uebel für alle Stände und das gesammte Reich. Kein Beschluss und Besserungsversuch der Kaiser fruchtet. Das Verderben geht seinen gemessenen Gang.

In ähnlicher Art kann die Hanse, deren Bund für die bedeutendsten Städte Westphalens bisher ein Hauptquell der Macht und des Reichthums gewesen war, Förderung und Schutz kaum mehr in dem früheren Maasse bieten. Gerade ihre Hauptstädte der Nord- und Ostsee kranken an dem ungeschlichteten Kampfe gegen das allein herrschende Patriciat, das nach engherziger Kaufherrnart den naheliegenden Vortheil allein bedenkt; die abgefallenen Städte Hollands werden mit den flandrischen aus Bundesgenossen Feinde; Freibeuter stören den Handel als Raubritter des Meers, und die bisher getrennten skandinavischen Kronen, einzeln bezwingbar, sind nach ihrer Einigung von dreifacher Gegenmacht.

Bei dieser Abnahme äusserer Stütze haben die mächtigsten Städte der Grafschaft Mark, des Münsterlandes und der übrigen Bisthümer für alle den Hader einzustehen, den Erzbischof Dietrich anstiftet. Endlich zwar

ist der Hussitenkrieg vorüber. Auch die steten Zwiste mit dem Grafen Adolf VI. von der Mark und Cleve scheinen zu ruhen. Dennoch folgt das Schlimmste erst nach. Der Kurfürst hatte vor der Huldigung allen Privilegien und Stadtrechten, namentlich Soest's, offen zugestimmt, und sich im weiteren Verlaufe nicht feindlich erwiesen. Jetzt aber führt die Steuerlast, deren unbilligen Druck Soest zu tragen verweigert, zu dem erbittertsten Kriege, den seit Jahrhunderten Westphalen gesehen. Drohungen erschüttern die hartnäckigen Bürger so wenig als Reichsacht und Kirchenbann. „Wisst," meldet der Rath dem Kurfürsten, „wisst Bischof Dietrich, dass wir den festen Junker Johann lieber haben als Euch, und wird Euch hiermit abgesagt" (1444). Und die Stadt giebt sich in der That nach Wahrung ihrer Rechte erbunterthänig in den Schutz des alten Grafen von Cleve. Doch nur die Ritterschaft seines Sohnes Johann, der Graf von Lippe, die Bürger von Münster, Osnabrück, Paderborn, Lemgo, Herford, Lippe und dem benachbarten wackeren Hamm kommen der Stadt, die für alle vorangeht, mit Truppen oder Verpflegung zu Hülfe. Mit dem Kurfürsten dagegen sind die bairischen Herzöge und rheinischen Herren, Markgraf Friedrich II. von Brandenburg, die Bischöfe von Münster, Minden und Hildesheim, und aus alter Rachsucht die Reichsstadt Dortmund.

Drei Jahre hindurch werden die Erndten der Soester Boerde zerstört, die Grafschaften Mark und Cleve wie das Cölner Gebiet abwechselnd verwüstet, als der starrköpfige Erzbischof — er, der Ketzerfeind — sein eigenes Heer mit den gemietheten Hussitenhorden vereinigt, die Wilhelm von Sachsen als Achtsvollstrecker aus Thü-

ringen her gegen die Weser führt. An Sechszigtausend erscheinen vor Lippstadt, doch werden zwölf Tage lang abgeschlagen. Sie ziehen vor Soest; aber Ritter und Bürger, ja mit Sieden von Oel und Pech selbst die Weiber, vertheidigen während drei voller Wochen die Mauern und Thürme mit solchem Muth, dass die weichenden Böhmen, des Kampfes müde, dem Kurfürsten, der sie vorwärts drängt, mit dem Tode drohen. Dennoch dehnt sich der Krieg nach dem Abzug der Böhmen noch über das nächste Jahr. Erst 1449 folgen Verhandlungen und Frieden.

Soest bleibt bei Cleve; gesichert durch diesen Anhalt, doch nun auch ohne Erweiterung der Macht, des Ruhms und Reichthums zum inneren Stillstand verurtheilt.

Ueberhaupt stehen die Verhältnisse — nicht Soest's allein — fast ganz Westphalens — hinter der Fortentfaltung der Rheinstadt Cöln zurück, der ausser dem eigenen Wachsthum der Aufschwung Flanderns für Kunst und Leben zur Förderung dient.

So zeichnet sich im Vergleich zu Cöln nur etwa die westphälische kirchliche Baukunst, wenn zwar in abgeschwächter Fortbildung aus. Ihre Grundformen ändern sich wenig; sie werden nur einförmiger und kahler; die Pfeiler runden sich nackt und ohne Dienste; breitere Abstände zerstören das Aufstreben; Verzierungen ohne constructiven Grund und sachliche Nöthigung füllen die Fenster, und obschon die Kreuzgewölbe, vornehmlich im Münsterlande, sich zu buntem Rippengezweig verflechten, so fehlt doch auch hier der Zusammenhang zwischen so reicher Zier und den Pfeilergliedern, aus denen sie sich entwickeln sollte.

Altarschreine, Chorschränke, Tabernackel und Lettner

in Stein und Holz schliessen sich hingegen zu grossem Theil dem Besseren an, was Deutschland in dieser Kunstart und Zeit hervorbringt. (Lübke, Die mittelaltr. Kunst in Westph. S. 45—47.)

In der jetzt entscheidenden Kunst aber, in Malerei trägt Cöln unbedenklich den Sieg davon. Meister Stephan findet keinen westphälischen Nebenbuhler wie Wilhelm noch kurz zuvor in dem Meister der HH. Ottilie und Dorothea (S. 264 u. 265).

Die Naturbeobachtung geht wie in Cöln weiter, doch weder mit demselben Glück noch durch flandrischen Anstoss voll Fleiss und Sorgfalt. Die frühere Anmuth und Seelenlust fehlt den Künstlern und ihren Gestalten. Statt ihrer, wie sehr auch der fortschreitende germanische Typus die Hauptseite ist, kommt schon die Richtung auf schärfere Form und vertieftere Farbe zu nächster Geltung; bald gelungener, bald faustfertig roher.

Die Ungewissheit über den Sitz der leitenden Schulen verdunkelt auch den Einblick in diese Epoche. Muthmaasslich hält sich noch Soest voran; darf der Aufstellungsort entscheiden, gesellt sich vielleicht auch Dortmund hinzu, das mindere Fährlichkeit zu erdulden hatte; einige Werke stammen aus ferner gelegenen Stiftern, die wohl nur Auftraggeber gewesen sind. Münster scheint auch diesmal leer auszugehen.

Dem früheren besten Nebenbuhler Wilhelm's von Cöln am nächsten bleibt ein kleineres Bildchen aus dem Soester Walpurgiskloster in der Sammlung der Kunstfreunde zu Münster. Die Physiognomieen gewinnen an Eigenthümlichkeit; die Behandlung nimmt ab an Liebe und Fleiss. Lübke's Urtheil, der es, verstehe ich ihn recht, jenem

Meister der H. Ottilie selber beilegt und früher als diese entstanden glaubt, kann ich nicht theilen. (Lübke, ibid. S. 339.)

Acht Engelchen schlagen den auf Silber lackroth gemusterten Vorhang zurück, unter welchem auf röthlicher Steinbank gothischen Styls der Heiland die Jungfrau krönt. Christus in grauem Gewande und rothem Mantel verlässt noch die übliche Auffassung nicht. Sein bräunlicher Fleischton ist wenig blutwarm, doch die Gestalt schon naturtreuer, und der gehobene Arm mit der segnenden Hand wohlgelungen. Maria, den rundlichen Kopf in sanfter Demuth seitwärts neigend — in dem gewohnten Goldkleide und blauen Mantel — hält die Hände in ernsterer Andacht aneinander. Ihr zu Füssen musiciren zwei liebliche Engel; eine Nonne des Klosters, ohne Portraitähnlichkeit, kniet daneben als Stifterin. Links eben herzugetreten, in rothem silbergemustertem Messgewande, bringt St. Augustinus sein Ehrfurchtsopfer mit stillem Nachdenken; rechts steht in der Ordenstracht die H. Walpurgis, freundlich sinnend mit Gebetbuch und Lampe; im Vergleich zu Christus und der Jungfrau Beide von naturwahrem Fleischton und individuellerem Charakter. Der Faltenwurf, im Ganzen einfach und edel, hat stellenweise schon etwas Krauses.

Für dasselbe Kloster malte ein anderer Meister aus Soest eine s t e r b e n d e M a r i a von den Aposteln umringt. Die Rahmeninschrift nennt den Vorsteher des Stiftes (1422 — 1443), Johannes Blankenberch als Donator. Die Entstehungszeit steht somit ziemlich fest. Um so wichtiger wäre die Bestätigung der Ansicht des Herrn C. Becker, dass der gleiche Meister auch das treffliche Altarwerk

in der Marienkirche zu Dortmund ausgeführt habe, dessen schon Passavant rühmend erwähnt. Der Ursprung auch dieser vorzüglichen Arbeit würde dann nach Soest zu verlegen sein. Leider habe ich den Tod der Maria in dem Museum zu Münster, dem gegenwärtig das Bild gehört, nicht gefunden. Herr Becker jedoch scheint im Irrthum. Lübke beschreibt die Soester Tafel als von schwächerer unbeholfener Hand, und leugnet den Zusammenhang mit dem bei weitem besseren Dortmunder Werke, auf das die Bezeichnung „unbeholfen" durchaus nicht passt.

Es leuchtet im Anschluss an die vorige als ein Glanzpunkt der jetzigen Epoche hervor. (Lübke, ibid. S. 341 bis 342.)

Die Gesammtauffassung gleicht mehr Meister Wilhelm in Flüchtigkeit als dem Stephan in genauerer Beobachtung. Die Köpfe sind zwar um etwas treuer und die Augen in richtiger Stellung, die langen Finger jedoch ungegliedert, die Handgelenke noch überaus dünn. Auch der Faltenwurf hat die frühere Weiche, und der helle Fleischton nicht immer vertriebenes weisses Licht. Der gemusterte Goldgrund, der Goldbrokat, die vielen zinnoberrothen Gewänder geben den Eindruck freudiger Pracht.

In der Geburt des Kindes rechts drückt die Jungfrau, in blauem Kleide auf dem Bett unter rother Decke, das goldgelockte liebkosende Kind lächelnd mit leiser Schwermuth an's Herz. Um sie her schweben rothe Engel, im Halbkreise oben blaue. Joseph mit breiter Nase und kleinen Augen sitzt in rothbraunem Mantel und bläulichem Rock zuschauend auf seinen Stab gestützt auf dem Rasengrund, den ein Korbgeflecht einhegt.

Festlicher in Farbe und gelungener in Ausdruck und Anordnung ist die Anbetung der Könige.

Auf rosenfarbener Steinbank deutschen Baustyls hält Maria in freudiger Bescheidenheit das Kind auf dem Schooss, dessen Fuss der Alte inbrünstig küsst, während der Jüngere die Hand berührt, und der dritte König fast in betrübter Andacht die Rechte auf die Schulter der Jungfrau legt, als wolle er sie seitwärts biegen, um doch auch den Heiland, der sich so freundlich herabneigt, zu sehen. Ein Diener neben ihm schaut mit heraufgezogenen Brauen und Hackennase andächtig auf Kind und Mutter.

Denselben Typus bildet der Tod der Maria noch weiter aus. Die blonde jugendlich schöne Jungfrau schlummert von sechs zarten Engeln umschwebt in blauvioletteneim Kleide auf ihrem schräg durch das Bild gestellten Ruhebett. Daneben liest ein Jünger individuell charakterisirt mit tiefer Andacht. Johannes reicht auf der Gegenseite der Scheidenden die Palme. Ein dritter schneidet auch für die übrigen die geweihten Zweige.

Die Rückseiten haben leider durch Abblättern an Schönheit eingebüsst. In der Krönung Maria's gewinnt Christus lebendigere Züge; in der Verkündigung aber stehen wieder die Augen der Jungfrau schief.

Die Einrahmung trägt einen Namen, der sich nur auf die Verzierung des Hochaltars, und nicht auf die älteren Tafeln bezieht.

Nach Herrn C. Becker's Vermuthung gehörte dieses Meisterwerk zu einem der vier Altäre, welche 1431 in der Marienkirche errichtet wurden. (Kunstbl. 1843. Nr. 89. S. 369.)

Ein schwächeres zweites Altarwerk mit der figuren-

reichen Kreuzigung als Haupttafel, ist mir in der von Bersworth'schen Kapelle derselben Kirche nicht zu Gesicht gekommen. (Lübke, ibid. S. 342.)

Das dritte grössere in St. Reinold stellt bereits Passavant, wie mir scheint, allzu tief. Obschon minder lieblich und wohl erst gegen Mitte des Jahrhunderts ausgeführt, hält es in Auffassung, Ausdruck und Malweise ganz noch den bisherigen Typus fest. Nur einige Physiognomieen nähern sich schon der Norm, die später nach flandrischem Vorbilde der Meister des Liesborner Hochaltars und andere am Niederrhein zu bewunderungswürdiger Entwickelung bringen.

Das Schnitzwerk des Schreins giebt unter reicher Architectur germanischen Styls die Kreuzigung zwischen sechs Aposteln und sechs Propheten, je zwei in Geberden und Stellung in lebendigem Bezuge, als Charaktere ziemlich individuell, in dem sehr reichen Faltenwurfe voll guter Motive.

Die gemalten Flügel enthalten auf je acht Abtheilungen die Geschichte Christi; oben von rechts nach links die Verkündigung, Geburt, Anbetung und Darbringung; das Gebet, den Verrath, Christus vor Pilatus und die Geisselung, unten die Dornenkrönung und Anheftung, die Abnahme und Grablegung; die Himmelfahrt, Ausgiessung, den Tod und die Krönung Maria's. Ueber dem Schrein stehen, dreiviertheil lebensgross, noch Catharina und Barbara.

Alle Vorgänge zeigen eine Lebendigkeit, alle Figuren in Geberden und Mienen einen Ausdruck frischer Theilnahme, wie ihn bisher nur Meister Wilhelm geschildert hatte. Und wenn sie Wilhelm's Feinheit und Farbenanmuth nicht

erreichen, so geht doch der gleiche Grundzug offener Wohlgemuthheit durch's Ganze. Selbst in der Passion überwiegt das Freudige und Liebliche, obwohl es auch an bescheidener Andacht nicht fehlt. Ueberhaupt giebt sich ein Meister kund, dem schon in vorgeschrittener Beobachtung Alles leicht wird. Die Apostel haben ausgeprägtere Physiognomieen; Maria's Augen stehen unter hoher Stirn weit auseinander, die gerade Nase ist lang, das Kinn trotz weicher Rundung des ganzen Gesichts spitzt sich unten zu; der Faltenwurf ist von gefälligem Schwung, und nur hin und wieder nicht fest genug; die ursprünglich klare und lichte Färbung hält sich, statt des allzu häufigen Zinnoberroths, mehr an grüne, blaue und graublaue Gewänder mit sparsamen doch saftigen warmen Schatten, die Carnation bleibt wahr und die Behandlung fleissig. (Passavant, Kunstbl. 1841. Nr. 100. — Lübke, S. 343.)

Dieser freundlichen Helle und Offenheit tritt vielleicht in Soest selber schon eine Richtung entgegen, welche in der Färbung bei gesteigerter Kraft auch das Harte nicht scheut, weil sie gleichmässig in Charakteristik und Form das Tüchtige und Ernste vorzieht.

Als ältestes Beispiel kann eine Kreuzigung aus der Abtei Corvey gelten, die mit der Krüger'schen Sammlung nach der Londoner National-Gallerie gekommen, doch schwerlich dort aufgestellt ist.

Fast lebensgross, hager, mit sehr langen Füssen, ohne Angabe von Sehnen und Knochenbau hängt Christus auf rothgemustertem Goldgrund am Kreuz, im Ausdruck durchdringenden tiefen Leidens. Rechts stehen Johannes, Maria, die Frauen dicht hintereinander gedrängt, links Petrus in

Papsttracht zum H. Augustinus gewendet, dem der Anachoret Antonius folgt. Die Zeichnung der Köpfe und Körper ist theilweise noch schwach, und der redliche ernste Schmerz in Augenbrauen, Mundwinkeln, Geberde und Stellung anspruchslos ausgedrückt, der einförmige Fleischton hat wenige Schatten. Die Gesammtfärbung jedoch strebt in's Tiefe, und der Faltenwurf, irre ich nicht, in's Gebrochene und Scharfe.

Derselben Richtung lässt sich vielleicht auch ein Bild der Nicolauskapelle, das ich nicht kenne, gegenwärtig in St. Patroclus, einreihen. Auf einem Thron unter Rundbogen sitzt mit segnend erhobener Rechten in grünem Gewande St. Nicolaus, den zwei Engel mit der Mitra schmücken. Zur Seite stehen die beiden Johannes, die Heilige Catharina und Barbara. Kleinere männliche und weibliche Figuren knieen am Boden. Die Gewänder sind gut stylisirt, die Gestalten würdig, die Köpfe etwas typisch mit langen Locken. (Lübke, ibid. S. 340.)

Fortschritte in Naturtreue und tieferer Empfindung zeigt das Fragment einer Klage über den Leichnam aus Soest in der ehemals Krüger'schen Sammlung.

Leider ist nur ein Theil des Johannes mit der sinkenden Maria und zweien trauernden Frauen übrig. Die sichere Gediegenheit der Form und Stellung, die energische Farbe, die kernige Charakteristik lassen die Zerstörung doppelt bedauern.

Denn wie es jener zarteren Auffassung nicht an flüchtigen, fehlt es dieser derberen Richtung nicht an faustfertigen Meistern. Wenigstens deutet eine fast lebensgrosse Himmelskönigin — ebenfalls mit der Krüger'schen

Sammlung nach London verkauft — auf einen Soester Meister, der mehr mit der Hand als der Seele malt.

Blaue Wolken verdrängen den bisherigen Goldgrund, dann folgen als Glorie in langgezogenem Oval um Maria her Sonnenstrahlen, in denen sie grell auf Zinnoberroth, das Kind im Arm und einen Korb mit Kirschen in der Hand einfach und stattlich auf der Mondsichel steht. Diesen Anschein von Grösse leiht ihr jedoch nur der gut geworfene blaue Mantel über dem goldbrokatenen Unterkleide. Ihr volles Gesicht, regelmässiger als individuell, mit gewölbter Stirn, lächelndem Munde und Doppelkinn, ist von geringem Ausdruck. Sie blickt auf das magere steife Kind, das in jeder Hand zwei Kirschen hält. In den Ecken oben musiciren freundliche Engel; unten knieen als Stifterinnen zwei Nonnen.

Schlimmer noch steht es mit dem Altarwerk in der St. Paulskirche zu Soest, das auf der Haupttafel die Kreuzigung, auf den festen Flügeln rechts die Anbetung und den Verrath, links Pilatus, der die Hände wäscht, und die Auferstehung darstellt.

Die Composition der Kreuzigung strebt in den Frauen, welche Maria stützen, den vornehmen Pharisäern, dem blinden Hauptmann mit dem Speer nach individuellerer Charakteristik und vollerer Lebendigkeit, doch übertrieben, missgestaltig und roh in kammartigen Fingern, harten Umrissen, scharfer Modellirung und einklangloserer bunter Färbung. (Lübke, ibid. S. 340.)

Zur Ausgleichung oder Verknüpfung beider Richtungen bringt es die jetzige Epoche ebenso wenig, als in Cöln über Stephan hinaus die Vermittlung mit dem flandrischen Styl zu Stande kommt.

Ein ähnlicher Gegensatz von Anmuth und Strenge, schärferer Beobachtung und sorgloser Phantasie bleibt bei den Niederdeutschen auffälliger nur in den Städten aus, in welchen die Malerei ohne reiche Folge gelegentlich zu zeitweiser Ausübung gelangt. Göttingen, Erfurt, Frankfurt liefern ihren wenigen Resten zufolge den nöthigen Beleg. Der Trieb nach Neuem, der jenen Zwiespalt, doch auch den höheren Sieg bedingt, Keime vielversprechenden Fortschritts lassen sich nicht erkennen. Die gegebene eine Richtung, welche bisher geherrscht, bestimmt allein die Empfindungsweise und Auffassung.

Als nächstes Beispiel kann der grosse Altar aus der Pauliner Kirche zu Göttingen gelten; jetzt im Erdgeschoss der Bibliothek.

Städtischem Leben geht Göttingen erst um die Mitte des zwölften Jahrhunderts entgegen, und wenn auch im Anfang des dreizehnten schon ein Rath an der Spitze der Bürgerschaft steht, und die Stadt unter Braunschweig als Vorort später zur Hanse gehört, so hat sie sich dennoch weder bedeutenden Ansehens erfreut, noch in ihren Mauern früh schon Künstler gesehen.

Nach diesen Vorgängen deutet denn auch die Inschrift des genannten Altarwerks auf keinen dort sesshaften Meister, sondern glaublicher auf einen Klosterbruder

Heinrich aus dem benachbarten Duderstadt, der um 1424 lebte. Sein Werth als Künstler — selber habe ich die Tafeln bis jetzt nicht vor Augen gehabt — scheint von geringem Belang. Die beinahe lebensgrossen Apostel der Innenflügel gehen über den gewöhnlichen Typus nicht hinaus, dem erst Meister Wilhelm's Seelenton Reiz verleiht. Die Kreuzigung auf der Mitteltafel zeigt nebst den achtzehn kleineren Passionsscenen zu beiden Seiten mehr Ungeschick als ansprechende Eigenthümlichkeit. Selbständiger, der bezweckten Bedeutung nach, sind aussen die willkürlich symbolischen Beziehungen, deren mönchisch grübelnde Mystik anderen Schulen der jetzigen Stufe fernliegt. (Kugler, Gesch. d. Mal. 2te Aufl. I. S. 257—258.)

Halberstadt ist ebenfalls nicht als Gemeinwesen von Wichtigkeit, aber als Bischofssitz, in welchem wie zu Hildesheim eine frühe Kunstpflege in Wandgemälden, Teppichen und Metallarbeiten auch später noch bessere Früchte getragen hat. Dass sich hier Anklänge an die Glanzzeit des romanischen Styls länger erhalten, ist leicht erklärlich. Von dieser Würde der Charaktere innerhalb jetziger Milde und Schönheit der Form giebt noch der Tod der Maria in dem südlichen Kreuzflügel der Liebfrauenkirche ein letztes Zeugniss. (Kugler, ibid. S. 259.)

Umgekehrt verhält es sich mit den fast lebensgrossen Heiligen auf den vier Altarflügeln in der Augustinerkirche zu Erfurt, die neuerdings erst durch treffliche Herstellung dem Genuss und Urtheil wiedergeschenkt sind.

Erfurt, unter den Städten Thüringens die älteste, wird schon von Bonifacius als Stadt der heidnischen Bauern bezeichnet und zum Sitz eines Bischofs erwählt. Das kirchliche Ansehen schwand aber bald und erneuert sich

erst nach einem Jahrhundert wieder. (Barthold, Gesch. d. deutsch. St. I. S. 52.)

Für das Aufblühen einer vorstrebenden Bürgerschaft konnten sonst widersprechende Verhältnisse, unter den Hohenstaufen besonders, kaum besser zusammentreffen. Hohe Gerichtsbarkeit, Polizei- und Verwaltungsrechte gebühren dem Mainzer Erzbischof, burggräfliche Befugniss und niederes Gericht dem Kaiser, der die Grafen von Gleichen damit belehnt hatte, und wie nach unmittelbaren Städten Fürstentage hierher berief, während auch der Landgraf von Thüringen seinerseits als Schirmvogt des Landes und einzelner Stifter seine Ansprüche an die Stadt stets von Neuem verficht. Die Bürgerschaft, die sich bei diesem Widerstreit früh bereits klug bald dem Kaiser zuwendet, bald wenn es nützen konnte dem Erzbischof oder Landgrafen, erreicht dadurch mehr als andere Gemeinden: urkundlich 1212 bereits einen Rath von einundzwanzig Mitgliedern, dann einen guten Theil der burggräflichen Rechte, und endlich vom Erzbischof nach langen Kämpfen das Münz- und Marktrecht und freiere Rechtspflege. Kaum hat sie diesen Grad selbständiger Verwaltung erreicht, so beginnen die Zunftbewegungen. Noch zwar schlichtet während seiner Anwesenheit Kaiser Rudolf den Streit zu Gunsten der alten Geschlechter, deren Herrschaft er aufrecht erhält (1283). Der Friede aber dauert nur kurz. Der Erfurter Stadtadel gehört in Willkür und Uebermuth zum schlimmsten im ganzen Reiche. Da rotten sich denn während neuer Fehden mit dem Landgrafen die Gewerke am h. Dreikönigstag 1310 zusammen und setzen bittweise fordernd neben gleicher Besteuerung gemeinsames Geleitsrecht und öffentlichen Verkauf der Kriegsbeute durch,

vor Allem aber den Beisitz von vier Gewerksmitgliedern im Rath zur Schlichtung von Zwistigkeit in der Gemeinde; woraus sich denn später durch Zusammentritt der jährlich wechselnden Vier ein äusserer Rath von Zwanzigen mit gleichfalls zwei neuen Stadtmeistern bildet. (Barthold, ibid. II. S. 56; 155. III. S. 188—192.)

Zur Zeit Ludwig's des Baiern und des päpstlichen Banns erhebt sich die Stadt noch einmal gegen den kaiserfeindlichen Erzbischof, den sie 1336 zwar nach Bestätigung ihrer Rechte wieder als Stiftspfleger anerkennt, die Predigermönche aber, die dem Kaiser nicht läuten und singen wollen, bis sie es thun in's Kloster einsperren und hungern lässt. Mit dem gleichen Muth erträgt sie auch unter Carl IV. bei streitiger Erzbischofswahl zu Gunsten des ihr lieberen Adolf von Nassau Belagerung, Acht und Kirchenbann, und hat immer noch Eifer und Kraft genug, den Papst zu Avignon um die Erlaubniss zur Stiftung eines „Studium generale" anzugehen (1378). Die Eröffnung der Hochschule mit Kirchenfeier und frohem Gelag zieht sich jedoch bis 1393 hin. Die Stadt muss ihrer Schulden erst ledig werden, von denen sie Kaiser Wenzel nur durch den Befehl befreit, dass auch für Erfurt die Juden als des römischen Königs Kammerknechte jede Verschreibung von Zinsen und Kapital herausgeben sollen. (Barthold, ibid. IV. S. 90—91; 190.)

Den Hauptpunkten nach entfernt sich Erfurt in dieser Weise in seiner Beziehung zum Erzbisthum, in reichsfreier Verwaltung, in Bürgermuthe und frohem Stolz nicht allzu weit von dem Entwicklungsgange Cöln's und Soest's. Von dem Städtekriege und Bündnissplagen weniger heimgesucht, hat es nur die näheren Kämpfe zu bestehen, und

begiebt sich — früher als Soest — unter den Schutz und die Landeshoheit des Kurfürsten Friedrich des Gütigen. (Barthold, ibid. IV. S. 269.)

Auf dem ähnlichen Boden gewinnt auch die Kunst leicht den ähnlichen Grundzug. Sie erscheint jedoch, was Malerei betrifft, in Erfurt, wenn überhaupt, nur als vereinzelter später Trieb.

Für den romanischen Styl ist die Stadt zwar bischöflich, doch mit der beherrschenden Kirchenmacht nicht eng und nahe genug verknüpft. Mainz, in Malerei selber muthmaasslich arm, kann überdies nicht den Vortheil gewähren, den Soest aus Cöln und dem Erzbisthum zieht. Weniger günstig noch wird der spätere Verlauf. Weder in politischer Wichtigkeit, noch in Fabrikation, Gewerbfleiss und Handelsverkehr nimmt Erfurt je die hervorragende Stellung Cöln's, Soest's, Ulm's oder Nürnberg's ein. Es zählt immer nur zu den Städten zweiten und dritten Ranges.

Mit früher Kunst in romanischem Styl fällt hier nicht nur die Erbschaft der älteren Gediegenheit fort; für den späten Anfang kommt noch ein anderer Mangel zum Vorschein. Stephan ersetzt auf flandrischen Anstoss, was durch Wilhelm verloren geht, und die Soester Meister strengen sich theilweise aus eigenen Mitteln zu neuer Strenge und Schärfe an. Erfurter Maler — falls hier in der That eine Schule entsteht — erleiden denselben Verlust ohne die gleiche Hülfe. Je weniger ihr städtisches Leben im Vordertreffen der Zeitkämpfe steht, und wie Nürnberg oder Ulm getäuschte Hoffnung und Niederlagen zu tragen hat, hält ihre Auffassung auch auf der jetzigen Stufe nur den Grundzug der vorigen fest, der in Farbe und Form

nach rundem Wohllaut, und im Ausdruck nach offenem Freimuth strebt.

Solch Hinwegsehen über Naturbeachtung und Gründlichkeit in Umriss und Modellirung bei Scheu vor ernster und reicherer Charakteristik zeichnet unter ähnlichen Werken derselben Epoche die Tafeln der Augustinerkirche unbedingt aus.

Zwischen dünnen Sandsteinsäulchen unter flachbogigen Baldachinen mit fortlaufender Gallerie und Nischen darüber steht auf dem ersten Flügel Maria neben der H. Catharina und der Barbara mit dem Kelch; auf dem zweiten statuarisch grossartiger Dorothea mit Hedwig zu Seiten einer Heiligen, deren Symbol und Namen ich nicht kenne. Dann als fast mädchenhaft zarte Jünglinge auf dem dritten Sebastian, Laurentius und der Erzengel Michael, der den Drachen tödtet; auf dem vierten endlich der H. Albertus mit zwei Bischöfen.

Von der Gallerie nieder schauen jedesmal rechts und links ein Prophet und in der Mitte je drei Engel; alle klein, wie von weiter Höhe und nur bis zur Brust sichtbar.

Das Ganze auf Goldgrund in schneller Erfindung leicht und frei hingeworfen gewinnt seinen Hauptwerth durch die mildeste Farbenpracht. Ihr Zauber muss Alles vergüten und ergänzen. Die Gewänder und Mäntel, theils einfarbig hell- oder dunkelgrünlich, lack- oder zinnoberroth, theils von Silber- und Goldbrokat, mit Thier- und Blumenmustern, haben in reizendem Farbenspiel solche Kraft, dass nur ihr Schmelz und glückliches Gleichgewicht die Sanftheit aufrecht erhält. Zugleich verbreiten die weissgrauen Pfeiler und Baldachine, und in den Nischen oben das symmetrisch wiederkehrende Roth und Grün

der Propheten und Engel durchweg eine behagliche Ruhe, die durch leise Uebergänge von Gluth und Kühlung erquickend wirkt. Ein weissgraues Licht weht nach Stephan's Art wie ein Aether und Seelenathem über Figuren und Architectur.

Die schmalschultrigen Gestalten, hochgegürtet, mit zu kurzen Armen und sehr schlankem Körper, sind ruhig und frei gestellt, die Gewänder von trefflichem Wurf in festen nicht scharf gebrochenen Falten, die runden Köpfe jedoch, die langen Hände und Finger von keinem Studium. Hier vorzugsweise schadet die Flüchtigkeit durch Unbestimmtheit der rundlichen Stirnen, Wangen und Nasen, des kleinen Mundes und zierlichen Kinns. Was hilft die Jugend Köpfen, die alt sein sollen. Fast alle, trotz einiger Eigenthümlichkeit, gleichen sich, und auch ihr lebendiger Ausdruck beschränkt sich auf stilles Sinnen, betrüblich durch schwimmendes Auge und verschleierten Blick, und wieder fröhlich durch die lächelnden frischen Lippen.

Ein zweites Werk dieses leicht kenntlichen Meisters habe ich nirgend gefunden. Der unbefangene Reiz, die bezweckte Grösse und tiefere Färbung, die sich mit Stephan messen, doch Alles abthun, was dieser an Kenntniss erworben hat, machen bei der selbständigen Benutzung der Architecturbeigabe und sonstiger Eigenthümlichkeit einen Maler glaublich, der weder nach Cöln und Westphalen, noch umgekehrt nach Oberdeutschland gehört, sondern sich auf der Grenzscheide dieser Gebiete in Erfurt selber entwickelt und dort eine Schule begründet hat. Ein späteres ähnliches Altarwerk aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, das fränkischen Ein-

fluss Wohlgemuth's zeigt, scheint noch der Verfolg der gleichen Richtung. —

Frankfurt, die nächste wichtige Stadt, geht im Unterschiede von Erfurt aus einer Pfalz hervor, die Karl der Grosse in der waldreichen Ebene zwischen Taunus und Odenwald entweder gründete oder wohnlicher für sich einrichten liess, um von hier aus den Heerbann zu dem entscheidenden neuen Sachsenkriege zu sammeln. Die Umwandlung zur Stadt jedoch konnte, des schon erbauten Bartholomäusstifts und einiger Kapellen ungeachtet, auch Ludwig's des Deutschen dortiger Aufenthalt noch nicht bewirken. Bei grosser Ueberzahl kaiserlicher Beamter und wehrhafter Geschlechter betrieben nur wenige Hörige die solchem Ort nöthigen Handwerke.

Ein sichtlich schnelleres Wachsthum gewährt das Zeitalter der Hohenstaufen. Das Schöffencollegium von zwölf Mitgliedern erlangt unter dem königlichen Schultheissen bereits grössere Verwaltungsrechte, seitdem auf Friedrich's II. Befehl das drückende Regiment des Reichsvogts nur für die Landvogtei fortbesteht.

Bald darauf wird neben der alten Schöffenbank eine Rathsbank für die Verwaltungssachen erforderlich, und zu beiden kommt 1266 noch eine Zunftbank für Entscheidung gewerklicher Dinge. Im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts beschränkt sich die Gewalt des königlichen Schultheissen allmälig nur auf die Schöffenbank, während im Rath der Bürgermeister an seine Stelle tritt, bis die Stadt endlich ihre reichsfreie Selbständigkeit besonders durch Ludwig den Baier erlangt, der ihr 1329 gestattet, verpfändetes Lehngut jeder Art an sich zu bringen.

Da steht ihm die Stadt denn auch mehrfach mit kräf-

tiger Unterstützung zur Seite, und lässt es die Stiftsherren von St. Bartholomäus hart genug büssen, dass sie die Bannbullen an ihre Kirchthür geschlagen hatten. Am frohsten aber begrüsst die Bürgerschaft ihren Herrn, als er in Sachsenhausen im Deuschordenshause in eigener Person den Beschluss von Rense verkündigt: von nun an sei der zu Frankfurt erwählte König und Kaiser durch die Wahl selber schon König und Herr, und Hochverräther ein Jeder, der das Umgekehrte behaupte (1338).

Minder günstig ist Karl's und Wenzel's Einfluss. Die Verfassungskämpfe fast keiner Stadt ziehen sich durch die schwankende Einmischung dieser Kaiser erfolgloser in langjährigen Händeln hin. Nachdem ausnahmsweise 1335 bereits ein Zunftgenosse zum Bürgermeister gewählt worden war, gelangen zwanzig Jahr später mit Karl's Bewilligung die Zünfte zu gerechter Theilnahme an der Schöffen- und Rathsbank, ja zeitweise selbst zum Uebergewicht. Siegfried vom Paradiese jedoch, ein stolzer Patricier, reich und bei Karl in grossem Ansehen, weiss, als er vor seinen Gegnern nach Prag geflüchtet ist, den Kaiser durch Geldspenden dahin zu lenken, dass er jene Befugnisse widerruft und den Mainzer Kurfürsten mit der Wiederherstellung der alten Verfassung beauftragt. Der Befehl wird vollständig durchgeführt, und die Bürgerschaft neu vereidigt (1366). Ihre Kraft ist damit für lange gelähmt. Den Zünften fehlt es an Eifer und Muth, in die Städtekriege miteinzugreifen, und das Patriciat kann sich der umwohnenden Landesherren wie des Raubadels immer schwerer erwehren. So ereilt die Frankfurter ohne den Ruhm des Vorkampfs nur die Schmach einer Niederlage, wie Nürnberg und Ulm sie bei Döffingen litten. Die ehr-

baren Herren zu Ross vorauf, Zunftmeister, Bürger und Söldlinge eilen zu zwei Tausenden nach dem Taunus, um den Hauptwaffenort der Raubritter, die Burg der Kronberge zu erstürmen. Prunkhaft mit Hörnerschall ausreiten ist leichter als siegreich heimkehren. Kaum ist der Beute beladene Zug zwischen Eschborn und Praunheim, als ihm Ritter und Reisige den Weg versperren. Die Frankfurter schlagen zwar tüchtig zu und fangen viele der edlen Herren, zweihundert aber aus des Pfalzgrafen Ruprecht Schaar, der bei Mainz und Speier gestanden hatte, sprengen zu plötzlicher Hülfe heran, zerstreuen das Fussvolk, befreien die Gefangenen, die nun vom Rücken her einhauen, und ehe der Tag noch zu Ende geht, liegen einhundert der Bürger hingestreckt und andere sechshundertundzwanzig, der Schultheiss und Bannerträger, die meisten und besten Patricier sind in der Gewalt ihrer kecken Feinde (14. Mai 1389.). Das Lösegeld lastet schwer auf der bedrängten Stadt. Nur eine volksthümlichere Verfassung, die Wenzel 1390 sogleich bestätigt, versöhnt mit den verdoppelten Steuern. Die ehrbaren Herren sind jedoch nicht gewohnt, sich vor ihren Mitbürgern zu beugen. Der Streit entbrennt heftiger als je, und das Altbestandene wird auf des Kaisers Befehl 1396 wieder in Kraft gesetzt. Die Zünfte erreichen aus diesen Zerwürfnissen nur, dass 1397—1408 ein dritter Bürgermeister auch aus ihrer Mitte hervorgeht. (Barthold, ibid. I. S. 61 u. 90. II. S. 78 u. 332. III. S. 119 u. 265. IV. S. 17; 73—78; 186 u. 191.)

Wie Erfurt mit Cöln und Soest lässt sich Frankfurt mit Ulm und Nürnberg vergleichen. Doch was Kunst betrifft, nur zu noch grösserem Nachtheil. Frankfurt ist

keine Pfalz wie Aachen, kein Lieblingssitz Karl's wie Ingelheim, oder Gelnhausen zu Zeiten der Friedriche, so dass sich in Bauten und Malereien früh oder spät der romanische Styl hier ausbilden könnte. Auch der weiteren Entwicklung kommt weder die köstliche Lage zu Gute, noch der Glanz als Wahlort der deutschen Kaiser, noch der reiche Adel und Handelsverkehr. Der mächtige Gewerkstand fehlt, die reichliche rührige Fabrikation und geistig belebtere Handarbeit, welche Ulm's Zünfte zu früher Befreiung treiben, und den Gewerken Nürnberg's, wenn auch in der Verfassung wenig Raum, doch im städtischen Leben Bedeutung, Ansehen und Macht um so mehr verleihen, je mehr ihrer das Patriciat zu seinem Handel wie zu dem politischen Uebergewichte der Stadt bedarf, das Frankfurt gerade in der entscheidenden Epoche verscherzt. Herrschende Adelsgeschlechter und grosse Händler neben nur geldreichen Bäckern, Fleischern und Küfern sind nicht das befruchtende Element, aus dem in dieser Zeit Kunst erwächst. Frankfurt zählt wie Hamburg zu den mittelaltrig kunstärmsten Städten.

Es bleibt ohne beglaubigende Notizen deshalb noch zweifelhaft, ob das älteste Denkmal der Malerei, die Fresken im Domchor von 1427, in der That einem Frankfurter Meister angehört, oder anderweitigen Ursprungs ist. Die Malernamen Hans Grünwald's und seines Schwagers des Conrad Fyoll kommen als Bürger schon 1444, der Letztere muthmaasslich Jüngere bis 1476 vor. Die Gemälde, welche Passavant diesem zutheilt, machen jedoch in bedeutendem Grade schon flandrischen Einfluss sichtbar. (Passavant, Kunstbl. 1841. Nr. 101. S. 418 u. 419. Nr. 103. S. 428.) Der Meister

der Domfresken dürfte, falls er seinen Wohnsitz in Frankfurt hatte, nur als ihr mittelmässiger Vorgänger gelten. Seine Wandgemälde halten mit den Altarflügeln zu Erfurt den Vergleich fast in keiner Rücksicht aus. Den achtundzwanzig Scenen aus dem Leben des H. Bartholomäus besonders auf den Langseiten des Chors gebricht es an neuer Erfindung, an feiner Form, an Beseelung und Farbe. Der merklich späteren Entstehungszeit ungeachtet geben sie in unbefangener Anordnung und hellen Gewändern auf rothem Grunde in Gesichtszügen, Geberden und Faltenwurf den Anschein, als wären sie von einem handwerksmässigen Schüler des Meisters Wilhelm ausgeführt. Den Köpfen geht die Lieblichkeit ab, und ein etwas dummlicher Ausdruck tritt häufig an die Stelle belebender Anmuth.

Gelungener sind im Fünfeck die grösseren Felder mit dem thronenden Gott-Vater und Christus, über welchen die Taube schwebt, und darunter die anbetenden Apostel zu Seiten der knieenden Maria auf der Mondsichel; dann lebensgross Christus als Gärtner mit der in's Knie gesunkenen Magdalena, sowie Johannes mit der Mutter in Klage über den Heiland im Grabe, und zuletzt Christus in Wolken von den Aposteln verehrt.

Den schwierigen Schritt zu dem Eyckischen Höhepunkt wagen die eben geschilderten Meister am wenigsten. Sie wehren die hinüberleitende Beobachtung möglichst ab.

Was sie versäumen, hatten die Oberdeutschen, die Nürnberger hauptsächlich, bereits auf der vorigen Stufe fleissig geübt und nach dieser Richtung selbst Meister Wilhelm weit übertroffen. So gelingt die selbständige Fortbewegung, die zum Wetteifer mit der flandrischen Schule führt, auch jetzt vornehmlich der oberdeutschen vertiefteren Auffassung. Die deutliche Gegenwart jeder Gestalt, die festere Charakteristik, der Ernst des Ausdrucks, die reichere Umgebung erfolgen hier, statt aus dem Blick nach Gent, aus einer Beachtung der Wirklichkeit, die weniger den auslebenden Typus als das Neue festhält, das sie daheim entdeckt, und Alles, was sie sich aneignen kann, lieber den bisher gewohnten Formen einprägt, als abgesondert entgegenstellt.

Doch auch in dieser Rücksicht ist im oberen Deutschland eine Abstufung nicht zu verkennen. Die wenigen Denkmale des Oberrheins sind nur als Beweis wichtig, dass auch hier Malerei vereinzelt fortblüht, ehe noch Martin Schongawer seine Schule zu Colmar gegründet hatte; Schwaben thut sich schon voller hervor; den Hauptruhm gewinnen die Meister zu Nürnberg.

Strassburg musste seine Verfassung noch einmal von Missbräuchen reinigen. Die früher jährlich wechselnden Stadtmeister hatten wie der Ammeister in je zehnjähriger Amtsgewalt immer höheren Einfluss beansprucht, und die Geschlechter, die wieder im Rathe sassen, mahnten von der Theilnahme an das Städtebündniss wohl eher ab, als dass sie den Kampf für Gemeinfreiheit fördern halfen. So kommt es schon 1382 zu neuem Unfrieden und mancher Veränderung. Ausser eilf vom Adel und siebenzehn reicheren Bürgern sollen den Rath jetzt achtundzwanzig Handwerker bilden, und der Ammeister jährlich aus Letzteren wählbar sein. Auch damit war dem Schaden nicht abgeholfen. Die Nächsterwählten trieben es wie die früheren, und es bedurfte der Drohung neuen Aufstandes, um Rücktritt und Strafe herbeizuführen.

Während des Städtekrieges hatte Strassburg sodann von dem jüngeren Pfalzgrafen Ruprecht wie von dem alten Greiner Gefährde und Noth zu tragen, und bald darauf Acht und Belagerung des „Königs der Geiger" wegen, dem der Rath Schutz verlieh, obschon er einen englischen Ritter widerrechtlich in Haft gehalten (1393). Wenzel's Landfriedenshauptmann, der Bischof und viele Herren, Schuldner der reichen Stadt, zogen heran, um die Rechnung gefügiger auszugleichen, bis Wenzel zur Zeit noch durch Strafsummen und Weinsendungen besänftigt wurde. Härtere Einbussen und Kriegstage, wie Dortmund, Soest, Nürnberg und Ulm sie zu dulden hatten, blieben den Strassburgern zwar erspart, dafür aber lag ihrem deutschen Sinne die Abwehr des Dauphin Ludwig von Frankreich ob, der sich auf Friedrich's III. Ruf mit seinen Söldnerhaufen, nachdem ihm die Schweizer zu

tapfer gewesen, verheerend über das Elsass ergoss. Trotz dieser Unruhen, Vertheidigungen und Féhden behielten die wackeren Strassburger Mittel und Muth genug, ihr stolzes Münster auch das vierzehnte Jahrhundert hindurch mit der neuen Facade bis zur Platform zu zieren, und den hohen Nordthurm, wenngleich in verschlechtertem Styl, 1439 zu vollenden; ausser den Ulmern die Einzigen, die ihres Baues nicht müde wurden, und den Cölnern, die doch den Werkmeister lieferten, vergeblich ein Sporn und Vorbild.

Cöln feiert statt dessen in Erfolg und Fülle malerischer Thätigkeit unbestritten den Sieg.

Der Nachlass Strassburger Malereien beschränkt sich auf den Ueberrest eines Todtentanzes, der an der Nord- und Westwand der „Neuen Kirche“ in lebensgrossen Figuren entlanglief.

Auch in Strassburg hatte die Pest den dritten Theil fast aller Einwohner hingerafft, und diese Schreckenszeit konnte selbst ein Jahrhundert lang um so fester in dem Gedächtniss haften, als ein Verfassungsstreit und Judenmord mit ihr verknüpft war.

Die damaligen Häupter der Stadt wollten die verfolgte Judenschaft grossmüthig schützen; die bewaffneten Bürger aber schaarten sich mit fliegenden Bannern vor das Münster, verabschiedeten den ganzen Rath und setzten nach der Neuwahl einen jährlichen Ammeister mit vier Stadtmeistern an die Stelle, die je nach drei Monaten wechseln sollten. Darauf wurden die Juden in ihre Gasse gesperrt, in ein Holzgebäude zusammengedrängt und zu Tausenden verbrannt. Ihre Pfandbriefe verfielen, ihr baares Geld ver-

theilte der Rath an die Handwerker. (Barthold, ibid. Bd. IV. S. 57.)

Das Dominikanerkloster war vielleicht gleichfalls durch die Pest beinahe ausgestorben, und die „Neue Kirche“, die zum Kloster gehörte, bot, durch Wandgemälde schon früher geschmückt, den geeigneten Ort, auch jetzt auf irgend welche Gelegenheit dem Auge die Mahnung zu geben, dass der Tod immerdar nur durch Demuth und Gottesfurcht seine Schrecken verliere, die kein Zug des Scherzes diesmal erheitern soll.

Die verschiedenen Abtheilungen beginnen in gewohnter Art mit der Predigt. Eindringlich durch sanften Ernst scheint der junge Dominikaner die Vergänglichkeit irdischer Dinge an's Herz zu legen. Ein sitzender Alter ist zur Linken vorn eingeschlummert; ein Mädchen daneben, sehr lieblichen Angesichts, hört mit zwei Jünglingen stehend zu; davor sitzen andächtig auf niedrigen Bänken eine ältere und jüngere Nonne. Zur Seite der Jünglinge hält als Hauptfigur der Papst in ernster Ueberlegung den Zeigefinger der Rechten am linken Daumen, während betrüblicher der Fürst im Hermelinrocke die Hände in den weiten Aermeln übereinanderlegt; hinter Beiden sind Cardinal und Bischof nur halb noch sichtbar. — Anspruchsloser lassen sich alle Stände und Alter nicht zusammenstellen. Ebenso einfach sind Geberden und Ausdruck.

In Gruppen hinter fortlaufenden Säulchen und Rundbogen folgen einzelne Scenen. Zuerst von derselben Hand noch der Papst. Der Tod, ruhig vor ihm stehend, ergreift seine Rechte — die Linke ist zum Segen erhoben — und umfasst den Hals. Betroffen, doch in geist-

licher Ergebung fügt sich der heilige Vater. Aengstlicher schon und halb abgewendet erwartet hinter ihm der Cardinal, mit gefaltenen Händen das übrige Gefolge dasselbe Loos.

Die zwei nächsten Auftritte — wahrscheinlich von anderer Hand — Kaiser und König mit Gattin und Geleit, haben bewegtere Lebendigkeit. Hinter dem erschreckten jungen Kaiser steht heimlich der Tod mit grämlichem Blick, und umfasst unvermerkt den Leib der noch jüngeren Kaiserin, die ohne Widerstand halb schon in seine Arme sinkt. Mit dem Gefolge geht er gewaltsamer um. Eine Hofdame nimmt er beim Arm, einen bestürzt widerstrebenden Jüngling bei der Brust. Zwei andere jüngere Männer in knappen Röcken und enger Hose sind unbefangen, doch unbehülflich gestellt.

Den schönsten Theil bildet die vierte Gruppe. Der liebende junge König versucht die Hand fortzuheben, mit welcher der Grabesbote die Königin zu sich heranzieht. Doch auch hinter ihm schon steht die ähnliche Schreckgestalt. Auf der Gegenseite hält der Tod ein Mädchen des Gefolges und zwei reich geschmückte Jünglinge fest, von denen der eine am Arm fortgezerrt eine Säule umklammert. Ein bärtiger Alter dahinter schaut nachdenklich zu.

Diese vier Gruppen scheinen die gleichzeitig ältesten. Den Trachten und sonstigen Merkzeichen nach mögen sie gegen Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sein. Schmale Hände mit überlangen Fingern und dünnen Gelenken, ungeschickte Füsse, bei meist jugendlich lieblichen Köpfen, schönem, nicht scharfgebrochenem Faltenwurf und naiven Geberden erinnern an den früheren Typus, individuellere Physiognomieen in naturwahrer Charakteristik betreten

ohne zu weiten Abstand den neueren Standpunkt. Der Sinn für edle Form hebt das Ganze. So naht auch der Tod nur als Leichengestalt und nicht als Gerippe. Flandrischer Einfluss ist nirgend sichtbar.

Weiter schon in Naturwahrheit der Hände, in ausgeprägteren Gesichtern und Stellungen geht die fünfte oberste Gruppe an der nördlichen Mauer. Die Anordnung bezweckt einen fortlaufenden Zug hinter den Säulen und Bogen. Die Hauptgestalt ist der noch jugendliche Bischof, den der grimmige Tod im Nacken gepackt hat und ihn weit ausschreitend ohne Gegenwehr nach sich zieht, indess eine zweite Leiche von hinten zum Weitergehen drängt und sich nur von einem lebensmüden Greise, der ihren Arm ergreift, aufhalten lässt. Dem Bischof voran bleibt links bestürzt ein Mann stehen, obschon ihn der Tod nur leise berührt. Den Schluss macht in weissem Gewande mit segnend erhobener Hand der Abt, eine Gestalt von ernstem Antlitz und würdiger Stellung.

Die sonstigen Scenen auf der Westseite — Mönche, Nonnen verschiedener Orden, weltliche Figuren jeden Standes von dem Würger, der Keinen schont, fortgeführt — sind als zu stark beschädigt wieder übertüncht. Die Zeichnung der Köpfe wird sehr gerühmt.

Die Inschrift am Ende enthielt statt der Künstlernamen und Jahreszahl nur einen Gedenkspruch. (Edel, Die Neue Kirche zu Strassburg. Strassb. 1825. S. 60.)

Bis zu welcher Zeit diese Wandgemälde unbedeckt blieben ist ungewiss. Muthmaasslich bis kurz vor dem Auszuge der Predigermönche im Jahre 1531. Neu geweisst wurde die Kirche dann wieder um 1681 bei Uebergabe an den protestantischen Theil der Münster-Gemeinde,

und zuletzt bei Gelegenheit eines grossen Orgelbaues 1748. (Edel, S. 32 u. 36.)

Von Staffeleibildern derselben Epoche, die sich auf den Elsass zurückleiten lassen, kenne ich nur etwa zwei Tafeln im Besitz des Herrn Geheime-Raths Bartels zu Berlin. Sie stammen aus der Umgegend von Colmar und waren über Paris zum Verkauf nach Aachen gekommen, wo sie Herr Bartels erstanden hat.

Einzelne weibliche Heilige stehen auf gemustertem Goldgrunde, in Gewandmotiven und Stellung von einfacher Hoheit, aber mit scharfgebrochenem Faltenwurf und ohne viel Seele und feine Ausführung. Die länglichen Köpfe sind von nicht breiter Stirn, ausgeladenen Wangen und gegen das Kinn wieder zugespitzt.

Sollten sich auch im Elsass selbst noch gleichartige Werke finden, sehr reichhaltig scheint dennoch vor Martin Schongawer die Entwickelung nicht gewesen zu sein. Auch was ich 1847 an bereits aufgedeckten Wandgemälden im Strassburger Münster gesehen, schien mir auf Schongawer's Einfluss zu deuten.

Für die **schwäbischen** Schulen galt Grüneisen bisher als ein Kenner, dessen Berichten volles Vertrauen gebühre. Sein Verdienst um Wiederbelebung der Forschung ist gross, seine historische Kritik jedoch hält vor den Werken selber noch weniger aus, als die Boisserée'sche für Bilder des Niederrheins oder Flanderns. Welche Irrthümer haben sich dadurch schon festgesetzt. Eine Berichtigung wird um so schwerer, als man gerade für unsere Epoche die Mühen und Kosten eigener Anschauung nicht scheuen darf. Die schwäbischen Denkmale dieser Zeit sind durchgängig fast, statt in grösseren Sammlungen, nur in ehemaligen Klöstern und Dörfern kennen zu lernen.

Auch in den berühmten Städten zwar regt gegen früher die Kunst sich fleissiger, wie bisher aber sind sie zu mannichfach mit ihren äusseren Gefahren beschäftigt, als dass ein plötzlicher Umschwung, wo er noch die Bahn nicht gebrochen hat, eintreten könnte.

Von so vielen urkundlichen Malernamen lassen sich denn auch zwei nur mit erhaltenen Werken zusammenbringen.

Der älteste Meister, den schon ein Document um 1399 erwähnt, ist Meister **Ulrich.** (Jäger, Schwäb. Städtew. S. 583.) Auch von ihm jedoch haben sich nur

zwei Wandgemälde an der Nord- und Südwand in der Kirche des Klosters Maulbronn in der Gegend von Durlach erhalten, von denen nach Sattler's Vorgang der eifrige Fiorillo eine freilich verwirrte Beschreibung giebt. Für Kunstgeschichte reichen Bibliotheken nicht aus. (Sattler, Beschr. d. Herzogth. Würtemb. Thl. 2. S. 184. — Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschl. I. S. 303 u. 304.)

Das Kloster, und wahrscheinlich die Kirche auch, wurde im zwölften Jahrhundert von Walter von Lommersheim, der sich dort dem geistlichen Leben widmete, in romanischem Styl erbaut. Dass diese alte Kirche theilweise wenigstens und zu verschiedenen Zeiten mit Wandgemälden geziert worden war, habe ich mehrfach bereits erwähnt (S. 154 u. 278). Grüneisen, jedes gefundenen Namens froh, wirft diese theils ein ganzes Jahrhundert, theils ein halbes auseinanderliegenden Reste unbekümmert mit denen zusammen, welche in der jetzigen Epoche Meister Ulrich auf bestimmten Anlass hinzufügte.

Im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts wurde, scheint es, ein Umbau der Kirche, doch nicht der Klostergebäude nothwendig. Das jetzige Spitzbogengewölbe ersetzte die muthmaasslich flache Decke, und übereinstimmend erhielten nun auch die Pfeiler und Fenster des Schiffs die entsprechende jetzige Form. Nach Vollendung des Baues weihte Bischof Günther von Speier die Kirche von Neuem.

Diesen Akt und als früheres Ereigniss die Stiftung des Klosters stellt das Gemälde der Südwand in lebensgrossen Figuren dar.

Rechts sitzt Maria, das Kind im Schoosse, auf rothem Sessel in blauem Gewande, dessen trefflich geworfene Falten sich nur am Boden erst schärfer brechen. Ihr wenig

längliches Gesicht ist jugendlich weich in allen Zügen; der Mund betrüblich etwas herabgezogen, die Stellung der Augen nicht vollständig gerade, Form und Modellirung der Hände untadelhaft. Der wohlgestaltete Knabe wendet fragend den Kopf zur Mutter, indem er die Arme zugleich dem Bischof Günther entgegenstreckt, der in braunrothem Oberkleide und weisslichem langem Rocke vor ihm kniet, ernsten Angesichts mit starken Backenknochen und charakteristischer Nase. Nach links sieht man über helles Wiesengrün nach der Kirche. Dann folgt das Lommersheim'sche Wappen, daneben, und nur in Umrissen noch der Begründer des Klosters. Zuletzt kniet derselbe Ritter noch einmal vor dem Abt, um das Ordenskleid — ein mädchenhaft junger Mönch hinter ihm hält es bereits empor — andächtig bittend. Leider ist jedoch dieser letzte Theil wenig mehr sichtbar. Die Färbung der erhaltenen Theile scheint, die Uebermalung in Anschlag gebracht, hell und kräftig.

Die noch lesbare Inschrift besagt nach Erwähnung des Stiftungsjahres Anno Milleno C. semel. duodequadrageno:

Denique milleno. tetra C. duo X. quaterno.
Patre sub Alberto. pingitur hic paries.
Per quem testudo praecelsior. et laterales
Sunt quoque perfecte. taliter ecclesie.
Conversis operis Berthold. Ulrichque magistris.
Alter depictat. sed prior edificat.

Das nördliche Wandgemälde besteht fast nur noch aus Conturen. Die Anordnung ist einfach aber lebensvoll. Die demuthreiche Maria, in Gesichtsform dem Meister Stephan verwandt, drückt das liebkosende Kind an die Brust. Der alte knieende König küsst den Fuss des

Knaben in der gewohnten Art, indess der zweite, der kaum erst herzugetreten, soeben niederkniet, und der rothbraune Mohr mit gespreizten Beinen noch aufrecht einem Diener befiehlt, den Geschmeidekasten vom Boden zu heben. Links werden die Rosse sichtbar, welche ein Knecht zu bändigen sucht.

Vorgeschrittener in jeder Rücksicht erweist sich das Werk eines zweiten gleichfalls bekannten Meisters; der Altarschrein zu Tiefenbronn von Lucas Moser aus dem zwei Stunden entfernten Reichsstädtchen Weil, in welchem auch Gall und Keppler geboren sind.

Die Kirche selbst wurde im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts vollendet und gehörte einem Kanonikats-Stifte zu, dessen Stiftsherren ihre eigenen Wohnhäuser innehatten; das eine, wie noch heute der wohlerhaltene Freiheitsstein an der oberen Treppe beweist, mit Asylrecht. (Die goth. Kirche zu Tiefenbronn von P. Weber. Karlsruhe. 1845. S. 3.)

Unter den Kunstwerken der Kirche ist der Rosenkranzaltar von 1417 das älteste. Er enthält, als vergoldetes und getünchtes Schnitzwerk, oben Christus am Kreuz von Maria und Johannes betrauert, unten von Engeln gehalten das Schweisstuch; im Schrein die Jungfrau, welche zwei Engel in Gegenwart der Apostel Petrus und Paulus krönen. (Weber, ibid. S. 5 u. 6.)

Erst die Flügel des späteren Magdalenen-Altars lehren in Lucas Moser einen Maler kennen, der in Begabung für schöne Form, Milde und Seelenreiz als ächt schwäbischer Vorbote der späteren Vollendung gelten darf.

Verzeichnungen bleiben nicht aus, Reste älterer Auf-

fassung sind nicht vermieden, der germanische Typus aber erhält, was Naturblick angeht, eine Höhe der Ausbildung, zu welcher die Meister Cöln's und Westphalens kaum gelangen. Die regelmässige reine Gesichtsform ist meist rund und fein modellirt, der Fleischton gelbröthlich mit warmbraunen Schatten, der Faltenwurf fliessend und der Ausdruck von offener Lieblichkeit; Hände und Füsse aber werden so naturwahr, Gewandung, Trachten, Architectur und Landschaft bezeugen solch aufmerksame Liebe, dass schon von hier aus die spätere Aufnahme flandrischer Grundzüge erklärlich wird.

Ein breiterer Spitzbogen reicht über den viereckten Schrein, so dass ausser den Flügeln und der Predelle noch oben und an den Seiten Raum bleibt. Das fleissig behandelte Schnitzwerk zeigt unter reichem Baldachin die betende Magdalena von sieben Engeln emporgetragen.

Die Gemälde umher beziehen sich gleichfalls auf den Sieg der Keuschheit und Heiligung.

Dicht unter dem Spitzbogen wäscht Magdalena die Füsse des Herrn, der mit drei Männern vor einer durchsichtigen Laube zu Tische sitzt. Der Hergang ist lebendig und seelenvoll ausgeführt, der Liebreiz in Formen und Ausdruck zart.

Zu den Seiten des Schreins rechts sitzt Madelena betend mit drei schlafenden Bischöfen — der eine ruht im Schoosse der segnenden Jungfrau — in dem Schiffe, das auf wellenbewegtem Meere dem noch fernen Felsufer zusteuert. Links steht die Kirche, in welcher die flehende Heilige von fürbittenden Engeln geleitet den Segen des Bischofs empfängt. Die architectonischen Steinfigürchen der Kirche sind von gefälligster Form.

Auf den geöffneten Flügeln wird rechts der alte Lazarus sichtbar, gedrungen in Gestalt und gebeugten Hauptes, als Bischof in weissem gemustertem Talar über dem rothen Rock; links in tiefrothem Kleide mit langem saftgrünem Mantel die H. Martha; unbestreitbar ein Meisterwerk in Gestalt und Zügen, Grazie und Freundlichkeit.

Die geschlossenen Flügel zeigen neben St. Maximinus die Heilige Martha zum zweitenmal, dann den schlafenden Antonius in der Wüste, und zuletzt denselben Heiligen mit einem nackten Mädchen im Bett, vor welchem d. h. Jungfrau steht.

Die lange Predelle enthält in der Mitte Christus als Bräutigam in Wolken mit den Wundenmalen und niedergezogenem Munde, in Gestalt besser als in dem Schmerzensausdruck, mit welchem er die fünf klugen Jungfrauen segnet. Schöner sind links — gleichfalls als Brustbilder — die thörichten Jungfrauen; die erste vergeblich flehend, die beiden folgenden reuevoll abgewandt, die vierte eifrig um die erloschene Flamme bemüht, am anziehendsten aber die letzte, welche zum Himmel blickt.

Dass dieses unversehrte Werk eine spätere Arbeit des schon um 1399 berühmten Meisters sei, lässt sich aus der Inschrift zu beiden Seiten des Schreins entnehmen. Links heisst es:

> Schrie. Kunst. schrie. vnd. klag. dich. ser. din.
> begert. jecz. Niemen mer. so. o. we. 1431.

und rechts:

> Lucas. Moser. Maler. von Wil. maister des werx.
> bitt. got. vir. in.

Der Weheruf über die schlimme Zeit kann dem Kriegsunglück oder dem Alter gelten, die Bezeichnung als Ma-

ler von Wil aber ebenso sehr auf den späteren Wohnsitz als auf den Geburtsort deuten. Von einer Malerschule zu Weil, aus der Lucas hervorgegangen oder die er gegründet, fehlt es an jeder Spur. Ebenso wenig steht Lucas Moser mit Meister Ulrich in sichtlich engem Zusammenhange. Der nur achtunddreissig Jahr spätere Hochaltar zu Tiefenbronn hat dagegen Hans Schülein von Ulm zum Meister. Dass Lucas, von Weil aus, gleichfalls in Ulm seine frühere Kunstlaufbahn durchgemacht habe, ist damit freilich nicht dargethan. Gegen 1431 dürfte er leicht bereits sechszig Jahr alt gewesen sein. Ein früheres Gemälde desselben Meisters habe ich nicht aufgefunden. Weniger noch weiss ich anzugeben, ob etwaige Urkunden des Kanonikatsstiftes, für das er gearbeitet, oder Bürgerrollen der Reichsstadt Weil einen näheren Aufschluss gewähren können.

Nur eins scheint festzustehen: je mehr nach Ulm zu, je grösser wird die Anzahl erhaltener Werke, besonders der Wandgemälde in namhaften alten Stiftern. Ich rechne hierher in der Crypta des 1124 errichteten Klosters Denkendorf Herodes' Gastmahl und die Enthauptung des Täufers, darüber Engel in Arabesken; als Einzelfiguren den H. Martin zu Ross und St. Christoph; zusammt, soweit der dunkle Raum zu sehen gestattet, von guter Zeichnung und ernstem Ausdruck, ohne flandrische Hülfe, doch schwer zu beurtheilen. Selbst die Umrisse sind übermalt. Das Freskobild in der Spitzbogenthür eines 1462 vollendeten Kreuzganges ebendaselbst, das Grüneisen in die Zeit des geendigten Baues setzt, möchte leicht um fünfzig Jahr später fallen. (Kunstbl. 1840. Nr. 97.) Die noch kenntliche Figur des Grafen Berthold

von Beutelsbach gleicht sehr dem kleinen Dürer'schen h. Georg von 1505.

Wichtiger in jeder Rücksicht und umfangreicher sind die Wandbilder des ehemaligen St. Petersklosters zu Weilheim. Die Kirche, wie sie jetzt dasteht, ist zwar nach Grüneisen's Angabe 1489 erbaut, so dass auch die ältesten Fresken erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt sein könnten.

Der schriftgelehrte Fiorillo, der weder Kirche noch Bild gesehen, giebt dieser Meinung schon früher den Vorrang. (Gesch. d. z. K. in Deutschl. I. S. 308.) Dennoch beruht sie wahrscheinlich nur auf einer Verwechselung des ursprünglichen Baues mit einem späteren.

Das Hauptgemälde, um das es sich handelt, ein Weltgericht mit lebensgrossen Figuren an der Wand, welche Chor und Schiff gegenwärtig trennt, muss augenscheinlich vor diesem Umbau fertig gewesen sein. Die Einsprengung des jetzigen Spitzbogens hat sie zerschnitten und vielfach gefährdet.

Die übriggebliebenen Theile zerfallen der Anordnung nach in die gewöhnlichen Gruppen. Auf dem oberen Goldgrunde sitzt Christus als Weltrichter, rechts und links auf Wolken, statt des Täufers und Maria's, knieen Petrus und Paulus, dahinter bläst je ein Engel — der eine jetzt von dem Spitzbogengewölbe fast ganz verdeckt — die Posaune mit der Umschrift: wir kommen. Stond auf ir Doten zu dem Gericht. Darunter öffnet sich links der Blick auf das ziemlich belebte Auferstehungsfeld. Vier weibliche nackte Gestalten, in den Köpfen fast männlich, sind dem Grabe schon halb entstiegen; weder steif noch

dürr, nach guten Modellen, doch ohne Anmuth und Zierlichkeit.

Auf dem Nebenschiff droht der Höllenschlund als weitgeöffneter riesiger Rachen, den eine Säule mit dem festgeketteten Beelzebub auseinandersperrt. Grüne Teufel in vielfacher Missgestalt — ernsthafter als launig behandelt — treiben in dichtgedrängter Schaar Geistliche und Laien jeden Standes und Ranges dem Marterort zu. Ganz vorn will ein Papst sich, der Sage nach Hildebrandt, aus der Kluft retten. Schon hat er Hand und Fuss auf dem sichernden Rande, aber die Höllendiener halten ihn wacker fest, und voll Seelenangst, nun er sieht, hier gelte sein Herrscherwort nichts, greift er verzweifelnd nach dem Kopfe.

Das Paradies auf der Gegenseite wird durch zwei Kirchen kenntlich. Lichtstrahlen dringen aus Thor und Fenster der unteren, welche die Seligen aufnimmt. Zu ihr auf Wolken heran wandern Mönche, Aebte, Bischöfe, Ritter, Fürsten und Volk, Männer und Frauen. Wenige nur in naivem Entzücken, die meisten besonnen wie zu Kirchgang und Beichte, die nächsten von Petrus in Papsttracht empfangen, die letzten von einem Engel sanft vorgedrängt.

Auch hier herrscht die schlichteste Anordnung. Dem Meister sagt der Ausdruck geradsinniger Ehrfurcht am besten zu. Selbst in der Hölle sind heftige Geberden, Entsetzen, Aufschreien selten. Die Mehrzahl der Verdammten bleibt ergeben und traurig. Der Vorzug liegt in der gelungenen Bezeichnung ruhigen Daseins und stummer Sammlung.

Die Farbenwirkung lässt sich kaum mehr errathen; nur einzelne Stellen deuten die alte Farbe an. In bräun-

liche Umrisse ist gleichmässig ein heller Lokalton gesetzt, den bräunliche Schatten und weisse Lichter weich und mit gutem Verständniss modelliren. Die charakteristischen Physiognomieen zeigen ächt schwäbischen Typus.

Dieser Fortschritt ist mit einer inneren Tüchtigkeit gethan, welche den Nachfolgern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts emsig vorarbeitet.

Ein zweites Mauergemälde zwischen den Fenstern der rechten Schiffswand kann gleichzeitig mit dem Weltgericht entstanden sein, doch nicht von derselben Hand. Die Verwandtschaft trifft minder den markigen Ernst als die ungesuchte Stille und Einfachheit.

Das nackte Christkind steht auf Goldgrund zwischen Maria und deren Mutter, die auf einer Ruhebank sitzen. Rechts lehnt sich Joseph, links Joachim, Cleophas und Salomo zuschauend über die Mauerbrüstung, welche die Ruhebank umgiebt.

Die darunterstehende Jahreszahl ist leider an entscheidender Stelle lückenhaft: MCCCC . . . V, scheint aber doch auf die erste Hälfte des Jahrhunderts noch hinzuweisen; spätestens, und dann zu dem Bilde nicht mehr stimmend, auf 1475.

Erst die ebenfalls lebensgrossen Figuren der Sippschaft mit den Kindern, unter den Fenstern, gehören einem späteren schwächeren Meister. Auf sie vielleicht lässt sich über den Namen der oberen Figuren die lesbare Jahreszahl 1499 beziehen, falls etwa bei Gelegenheit dieser hinzugefügten unteren Gestalten auch jene Namen gleich den Gewandfarben und Fleischtönen aufgefrischt sind.

Ueberhaupt hat, wie häufig in Klöstern, die Ausmalung stückweise zu den verschiedensten Zeiten Statt gehabt.

So legt — beiläufig bemerkt — Grüneisen das Hauptgewicht auf das riesige Rosenkranzbild auf derselben Schiffswand dem Eingange zu. Die Emporen, als ich es sah, erschwerten leider den Ueberblick. Es schien mir, wie der unlängst herausgekommene Stich bestätigt, eine zierliche Arbeit aus Scheuffelein's Schule. In dem Kaiser unten ist Maximilian's Portrait zu erkennen.

Der Sudeleien die südliche Wand entlang darf nur um des Unglücksjahres 1601 willen Erwähnung geschehen, in welchem die älteren Bilder roh überstrichen, und muthmaasslich diese neueren entstanden sind.

Von Meister Ulrich zu Lucas Moser, von diesem zu dem obigen Weltgericht und der Sippschaft Christi lässt sich innerhalb des fortwirkenden früheren Styls — Westphalen und Cöln gegenüber — das rege Streben nach naturwahrer Charakteristik keinestheils leugnen. Obgleich aber der Grundzug offener Freundlichkeit dem Ausdruck tieferer Ehrfurcht weicht, treten doch weder Härte noch Eckigkeit ein.

Dieses Extrem erscheint in Schwaben nur ganz vereinzelt und nicht bei den besseren Meistern. Was ich als Beispiel anführen kann, beschränkt sich auf vier werthlose Tafeln in der kleinen Dorfkirche zu Ohmden.

Das Martyrium der Heiligen liegt solcher Auffassung nahe, die lebendig bewegtere Hergänge liebt.

Auf der ersten Tafel steht St. Sebastian auf Goldgrund in tiefrothem Mantel, der hinten zurückfällt, von Pfeilen überdeckt, den einen Arm oben, den anderen unten an den Baumstamm gebunden, winklicht wie die nach aussen gebogenen Kniee. Die Formen sind braun umrissen, Gesicht und Körper ohne genauere Charakteristik.

Dieselbe Behandlung geht durch die zweite Tafel mit den HH. Barbara und Ursula, langen Figuren mit vorgebogenem Leib, jene in grünem, diese in rothem Gewande und Mantel.

Das dritte Bild giebt lebendiger den Tod der Eilftausend. Zwei liegen schon getroffen am Boden; zwei andere hängen an Kreuzen, hinter denen der Heidenfürst mit dem Gefolge steht. Im Vorgrunde zielt eben ein Söldner.

Auf dem vierten erdulden zwei Heilige den Flammentod, Aufseher und Zuschauer in bewegter Theilnahme daneben; als Landschaft grüne Hügel, darüber Goldgrund.

Ulm gelangt als Haupt von Schwaben erst gegen Ende dieser Epoche zu längerer Ruhe. Unter Ruprecht den Fürsten zugewendet, unter Sigismund, je mehr sich die grösseren Landesherren bei Verarmung der kleineren heben, noch einmal für festere Gegenwehr thätig, die unter Friedrich III. jedoch nur zur Verheerung Schwabens und unweit Esslingen zur Niederlage des Städteheeres und Hauptbanners führt, sieht auch Ulm die Bündnisse, denen es vorgestanden, sich lösen und der Landfriedenseinigung Raum gegeben. Der politische Glanz städtischen Ansehens ist damit getrübt, das Interesse aber für inneres Gedeihen um so gesammelter und der Blick für Schönheit und Kunst erhellt. Der Fortbau des Münsters wird von Ulrich's Ensinger Söhnen so tüchtig gefördert, dass die Gewölbe des Chors schon 1449 vollendet sind und der Vorderthurm aus dem Boden zu steigen beginnt. Unter diesen Umständen können die Kunsthandwerke der Steinmetze und Schreiner nicht gänzlich feiern, obschon ihre Meisterwerke, die Brunnen, Fischkasten, Chorstühle,

Taufsteine und Tabernakel erst eine Generation später entstehen. Auch andere der Kunst verwandte Beschäftigungen finden lohnenden Anklang. Karten- und Briefmaler sind seit 1402 gesucht, und Ludwig Hohenwang, bekannt durch die Herausgabe der mit Holzschnitten gezierten Ars moriendi, beginnt den Bücherdruck. Von Orgelbauern macht sich Conrad Rottenburger, der Barfüssermönch, einen berühmten Namen. An weltlicher Musik mangelt es ebenso wenig. Lautenschläger und Harfenspieler sind vielbeliebt, der Meistergesang findet in Ulm wie zu Strassburg, Colmar und Nürnberg eifrige Pflege, und als die Stadt 1437 den Kaiser trefflich bewirthet hatte, ertheilt ihr Sigismund gern das Recht, Trompeter und Posaunenbläser zu halten, die nun auf Hochzeiten, Tanzfesten, Auffahrten das Gepränge vermehren. (Ulm's Kunstl. im Mittelalt. S. 17, 19, 61 u. 76.)

Dennoch müssen auch diesmal für Malerei noch leere Namen die Werke ersetzen. Meister Martin z. B. soll ein jüngstes Gericht gemalt und für den erwähnten Einzug des Kaisers den Farbenschmuck und die Vergoldung des Thronhimmels besorgt haben. Zwischen 1430—1440 werden Hans Degeler sowie Hans und Peter Acker genannt. (Jäger, ibid. S. 584.)

Als etwa hierhergehöriges Bildniss giebt Grüneisen nur den Kopf im Gewölbeschluss der Kapelle des vormaligen Dominikanerklosters an, in welcher Amandus Suso, der Mönch und Dichter, begraben sein soll, so dass jenes milde Gesicht mit betrüblichen Zügen sehr wohl diesen frommen Prediger verherrlichen könne. (Ulm's Kunstl. im Mittelalt. S. 14. — Weyermann, Nachr. v. Gelehrten u. Künstl. a. Ulm. 1798. S. 500.)

Ulm darf sich jedoch nicht allein beklagen. Mit den Ueberresten in Augsburg steht es nicht besser. Von Meistern wie Mauler und Mang sind beglaubigte Werke nicht erhalten; ob zu grossem Verlust bleibt dahingestellt. Die bewunderten Deckengemälde Peter's Kaltenhofer in der Amtsstube des Weberhauses stehen nach Waagen's Urtheil weit unter der Bildungsstufe anderer Schulen. (v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- u. Handwerksgesch. der Reichsst. Augsburg. I. S. 170 u. 171. — Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. II. S. 5 u. 6.)

In Verarbeitung von Metallen und Holz ist Augsburg vorgeschritten, im Kanonenguss hat es den Vorrang, und vervollkommnet den Bücherdruck. Die freie Kunst aber bedarf hier, scheint es, noch äusserer Pflege. Sie entfaltet sich schneller und breiter erst, als sich die Fugger emporschwingen und mit anderen Patriciern ihr Ansehen und Geld auch den Werken zuwenden, welche Kultus und Leben verschönern.

Diese Sachlage macht den Augsburger Ursprung selbst des einzigen besseren Gemäldes ungewiss, das sich in der Bartholomäuskapelle von St. Ulrich und Afra erhalten hat. Ich meine die lebensgrosse Madonna auf der Mondsichel. Herr Conservator Eigner will darin, mündlicher Aeusserung nach, eine Jugendarbeit Schongawer's sehen, den er in Augsburg geboren sein und dort auch dieses Bild vollenden lässt. Beides, glaube ich, ohne sichere Gewähr.

Maria mit goldener Krone und Tellerglorie steht auf blauem Grunde in hochgegürtetem Kleide und eckig gebrochenem Mantel, den Leib etwas vor und die linke Hüfte herausgebogen, mehr in mädchenhafter Anmuth als

ernster Hoheit. Die kleinen Augen, der lächelnde Mund sind freundlich, Stirn, Nase und Kinn rund, die Oberarme zu kurz, Handgelenke und Hände dünn mit feinen Fingern. Das behende weich modellirte Kind umhalst mit der Linken die Mutter, welche den Fuss des Knaben und den emporgenommenen Mantel in ihrer Rechten hält.

Für die Augsburger Herkunft sprechen das rothbraune Gewand und der weisse Mantel, Farben, welche dort spätere Maler — freilich nicht dort allein — mit Vorliebe brauchen. — Der hellgelbe Fleischton zu blondem Haar hat graue, der weisse Mantel wärmere braungraue Schatten. Die Behandlung scheint an nicht übermalten Stellen sorgfältig.

Reicher an Ueberresten, wenn zwar in Nürnberg allein, ist die fränkische Schule.

Die Belehnung des Burggrafen Friedrich VI. mit der Mark Brandenburg, der Kurwürde und dem Erzkämmereramt (1417) befreite Nürnberg nicht lange von der Nähe seiner erbitterten Widersacher. Behielt doch der Kurfürst das Landgericht und die Ansprüche an das immer bestrittene Geleitsrecht. Auch die dem Rathe 1427 verkaufte Burg war nicht etwa die kaiserliche, sondern eine daneben gelegene kleinere, zum Theil schon zerstörte Veste. (Wagenseil, de civ. Nor. p. 358.) Als nun ausserdem Friedrich's Nachfolger 1440 das fränkische Stammland seinen Brüdern abtrat, erhielten die alten Fehden neues Gewicht. Der tapfere Markgraf Albrecht, der Achill der Fürsten, ragte stolz und waffenkühn als Erbfeind der Städte hervor. Gleich der Burg wegen sucht er Händel, und während des letzten Städtekrieges schlägt er das Bürgerheer so oft es ihm gegenübersteht. Uebermüthig nach seiner Art ladet er zuletzt die Nürnberger ein, mit ihm doch zu Pillenreut aus dem Weiher ihres eigenen Frauenstifts im Laurenzer Walde Fische zu speisen. Die wackeren Bürger verstehen den Scherz und rüsten sich unter Hans von Rechberg und Kunz von Kauffungen für einen heissen Empfang. Ihr Muth wird nach tüchtigem Kampf belohnt,

Albrecht gefangen und nur durch Verrath ihres Führers befreit. Glücklich entschlüpft ist ein gütliches Abkommen auch ihm genehm und ein günstiger Frieden bald geschlossen (1450). So endet, wo Esslingen und Ulm unterliegen, Nürnberg mit einem ruhmvollen Siege, und nicht um wie Soest allmälig vom Schauplatze abzutreten, sondern mit aller Kraft zu steigendem Ansehen. (v. Rechberg, Nürnb. Kunstl. S. 53.)

Verfassungsänderungen bringt dieser Zeitraum nicht. Bei deutscher Freiheit und Sinnesart gleichen mitten im Sande und Fichtenwald die Nürnberger Zustände immer mehr denen des handelsreichen strengen Venedig. Das Nürnberger Patriciat erfüllt seine Aufgabe besser noch als zuvor. Es erzieht sich zur Arbeit und Fähigkeit. Kein Untüchtiger gelangt leicht zu höheren Stellen. Die Verwaltung wird ohne Ueberhebung geführt, und ohne die finstere Heimlichkeit, die zu vorsichtiger Furcht und hinterhaltigem Grolle nöthigt. Die Abgaben sind billig vertheilt, die Rechtspflege wird gerecht ausgeübt, der Staatsschatz mehrt sich, alle öffentliche Anstalten blühen, und die Handelsverträge deuten auf reiche Erfahrung.

In demselben Grade steigt auch der Wohlstand der Bürger. Freudenfeste, Begräbnisse, Hochzeiten werden mit Pracht begangen. Die Nothzeit des Reichs heilt die deutschen Städte weder von Prunksucht noch Ueppigkeit. Die geplagten Stadtherren finden im Gegentheil eine Genugthuung darin, es den hoffärtigen Grafen und Fürsten gleich- und zuvorzuthun, und eher darleihen zu können als borgen zu müssen.

Ueberhaupt ist schon die Zeit genaht, in welcher das längst befestigte Patriciat — der Mehrzahl nach weder

von politisch umfassender Wirksamkeit noch von kirchlichen Fragen in Anspruch genommen — sich dem Erwerbe und Handel ausschliesslich ergiebt und seinen Ehrgeiz durch privates Hervorragen in Namen und Reichthum befriedigt.

Diese Richtung macht auch in der Kunst ihren Einfluss merkbar. Auf öffentliche Denkmäler wird wenig verwendet. Nur der Chor der kleinen Johanniskirche kommt 1427 zu Ende. Der Neubau des Chors von St. Lorenz hebt erst zwölf Jahre später an und währt bis 1477. Die Vorliebe kehrt sich behaglichen Wohnhäusern zu, mit Standbildern, hellen Erkern, zierlichen Giebeln, Thürmchen und jedem Ausschmuck, den das Handwerk künstlerisch bieten kann. Einen Bildhauer von Schonhofer's Werth hat diese Epoche nicht aufzuweisen. Namhaft erwähnt wird Hans Decker, ein minder bedeutender Meister. Die Hauptthätigkeit bleibt zwar der Kirche gewidmet, doch gleichfalls mehr für private Grabmonumente als für eigentlich bauliche Zwecke. Die reichen Patricier bekunden auch hierin den Stolz oder die Frömmigkeit ihrer Liebe. Selbst der Stempelschnitt beschäftigt sich schon mit Denkmünzen. (v. Rechberg, ibid. S. 52.)

Die Bestellungen der Maler haben denselben Ursprung. Grössere Altarwerke und Hochaltäre bleiben vereinzelt. Kleinere Votivtafeln bieten allein Ersatz.

Wie kann es da Wunder nehmen, dass bei gleicher Gottesfurcht der Fortgang zur flandrischen Auffassung hier noch selbständiger gelingt als in Schwaben. Seit jeher bereits in der Färbung kräftig und in Umrissen genauer, brauchen die Nürnberger jetzt nur Charaktere und

Formen zum Ausdruck gefassterer Sammlung aufzuwenden, und ihr Problem ist um so leichter gelöst, je mehr auch hierfür das Leben entgegenkommt. Die Verfassung Nürnberg's hat alle Bürger einer ernsteren Zucht unterworfen als anderwärts.

Hier gerade ist nicht nur als Anknüpfungspunkt an die frühere Epoche die weibliche Anmuth zu Hause, die aus der Reinheit der Seele entspringt, sondern in gleichem Maasse für die jetzige Zeit die strengere Würde und Vornehmheit, während die schlichte Bürgertugend die zwanglose Ehrfurcht und Tüchtigkeit noch nicht in's Krämerhafte und Kleine verkümmern lässt.

Dem älteren Styl in Weiche und Milde am nächsten vielleicht bleiben die wenigen vor nicht langer Zeit entdeckten Reste eines Wandgemäldes in dem Kloster zu Heilsbronn, das die Einweihung der Kirche darstellt. Leider gebieten der dunkle Raum und die schlechte Erhaltung für ein entscheidendes Urtheil grosse Vorsicht, so dass ich keine nähere Angaben wage.

Die vereinzelten Figuren stehen in Nischen unter abwechselnd rothen und grünen Kreuzgewölben, die von dünnen Pfeilern getragen sind. Doch lassen sich nur wenige Köpfe und Gewandtheile unterscheiden. Rechts neben der Kirche muthmaasslich kniete der Bischof Otto von Bamberg, links als Stifter der Graf von Avensberg und seine Schwester Mathilde, dann ein jugendlicher Wappenhalter, dem Sophia von Avensberg folgt.

Sämmtliche Köpfe von edler Form, die weiblichen und der des Wappenhalters mit rundlicher Nase, vollen Lippen und langgeschnittenen offenen Augen, haben geschmolzenen Fleischton und sanften Ausdruck. Die männlichen

scheinen individueller. Ein Stück grünen Kleides zeigt fliessenden, und nur am Boden etwa's gebrochenen Faltenwurf.

Die Ueberreste in Nürnberg selbst darf man theils auf nachweisbare Jahreszahlen, theils nach ihren inneren Charakteren zu folgenden Gruppen gliedern.

Die früheste fällt noch in das erste Dritttheil des fünfzehnten Jahrhunderts und führt zu der jetzigen Stufe herüber. Eine bestimmte Grenzlinie zwischen beiden Epochen ist kaum zu ziehen. Wenn aber v. Rettberg auch die schwäbischen Bilder aus der Wallerstein'schen Sammlung, jetzt unter dem Namen Martin's Schön in der Moritzkapelle, in die gleiche Zeit versetzt, und ihren Meister von 1394—1416 arbeiten lässt, ist der Irrthum doch allzu gross, um ihn nicht als Druckfehler anzusehen. (Nürnb. Kunstl. S. 47.)

Mit besserem Recht, falls dasselbe Exemplar gemeint ist, das sich früher in der Lorenzokirche an der linken Wand der zweiten Kapelle vom Eingange rechts befand, erwähnt Herr v. Rettberg eines Todes der Maria, als Gedächtnisstafel für Agnes Hans Glockengiesserin, welche 1433 starb.

Das Bett mit bräunlich gedämpfter Golddecke steht schräg durch das ganze Bild. Maria ist mit geschlossenen Augen knieend am Betpult niedergesunken und wird nur von Johannes halb noch gestützt. Ein zweiter knieender Jünger links in braunrothem Mantel trägt die Kerze; drei andere schwingen zu Häupten des Bettes das Rauchfass; die übrigen drängen sich andachtsvoll hinter Johannes aneinander. Oben in Regenbogen steht Christus, die Seele der Abgeschiedenen im Arm. Sohn und Mutter

umfassen sich liebevoll. Am Boden unten kniet der Stifter mit den Seinigen. Das dazwischenstehende Wappenschild hat eine Glocke und das Ave Maria.

Wenn auch durchgebildeter gehen die Köpfe und der fliessende Faltenwurf noch aus dem früheren Typus wenig heraus. Ein bräunlicher Grundton zieht sich mit weiss aufgesetztem Licht auch durch die Carnation. Dem Ausdruck fehlt nicht der Anflug tieferen Ernstes.

Ein vorgeschrittener anderer Meister nimmt für Nürnberg Stephan's von Cöln Stellung ein. Sein Name ist unbekannt. Von vorhandenen Werken wüsste ich ihm zwei nur beizulegen.

Das wahrscheinlich frühere, eine Haller'sche Stiftung, steht im Schiff der Sebalduskirche.

Auf der Haupttafel in alter einfacher Composition hängt Christus am Kreuze zwischen dem trauernden Johannes und Maria. Catharina und Barbara füllen die Flügel, auf deren Aussenseiten rechts Christus am Oelberge betet, links die drei Jünger schlafen, und der Stifter mit seiner Familie kniet. Zwei unbewegliche Flügel zeigen den H. Erasmus und einen Bischof mit der Kerze.

Auch hier waltet in Weiche der Physiognomieen, des Ausdrucks und Faltenwurfs der Styl noch der früheren Stufe vor. Die Gewänder haben schöne Motive, und die Frauen viel Lieblichkeit. Maria's Gestalt ist zart und schlank, der Fleischton gelbröthlich mit grünlichen Schatten. Die männlichen Figuren werden gedrungener, die Modellirung kräftiger, die Klage innig. Den geübteren Zeichner beweist vornehmlich die Stellung des Heilands, und die Physiognomieen der Stifter erstreben portraitartige Aehnlichkeit.

Die minder sorgfältig behandelte Rückseite mit Christus im Grabe von Johannes und Maria beklagt, und die durchgesägten Flügel mit einem Theil der Apostel stehen jetzt in der Burg. (v. Rettberg, Nürnb. Kunstl. S. 48 u. 49. — Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. I. S. 235 u. 236.)

Das bekanntere Altarwerk, das ich demselben nun ausgebildeten Meister zutheilen möchte, war ursprünglich eine Tucher'sche für die Karthäuserkirche bestimmte Stiftung. Seit längerer Zeit jedoch schmückt es in der Frauenkirche den Hochaltar. Waagen setzt alle Tafeln in die Zeit kurz nach Vollendung des Kirchenbaues 1385; v. Rettberg gegen Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts. (Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. I. S. 258. — Nürnb. Kunstl. S. 34 u. 35.)

Wenn Waagen's Meinung erweislich wäre, so müssten im Beginn des Jahrhunderts die hervorstechenden Meister den früheren gerade in den Punkten nachstehen, deren Entwickelung ihr einziger Beruf sein kann. Hätte Herr v. Rettberg Recht, insofern er den Imhof'schen Altar in St. Lorenzo ein Menschenalter später als diesen Tucherschen legt, so kehrte gar erst der Lauf sich um: ein der Sache nach jüngerer Styl ginge dem nothwendig älteren voran.

Zur Vermeidung solchen Widerspruchs ist ebenso wenig erforderlich, Herrn v. Quandt beizupflichten, der eine Tafel als Meisterwerk Michael's Wohlgemuth rühmt. (Die Gem. d. M. Wohlg. etc. Dresden u. Leipzig. Fol. 8.) Die von ihm belobte Verkündigung weicht von Wohlgemuth's Auffassung vollständig ab. Nur die Auferstehung des Tucherschen Altars hat in Färbung und

Anordnung entfernte Aehnlichkeit mit Wohlgemuth's Auferstehung in der Pinakothek. (Saal I. Nr. 39.) Doch bei näherer Prüfung geht sie gleichfalls der Blüthezeit Wohlgemuth's um ein halbes Jahrhundert voraus.

Die Geburt unseres Meisters mag allerdings in das vierzehnte Jahrhundert fallen, dieses reifste Werk aber, meiner Ansicht nach, kann er erst gegen 1430 vollendet haben.

Das Mittelbild stellt die Kreuzigung; die Seiten links den Gruss des Engels und rechts den auferstandenen Heiland dar.

Die Naturbeobachtung ist im Vergleich zu dem Haller'schen Altar erfolgreich gestiegen, und macht sich durchgängig bemerkbar, dennoch verringert sich in Nichts das feine Gefühl für Anmuth, Milde und holden Reiz.

Gleich der Engel in der Verkündigung ist nach dieser Seite ein Meisterwurf. Das Gesicht hat auch im Einzelnen schon naturtreuere Form, und der wollene weisse Mantel, mehr gelblich als blau, in den Schatten vom wärmsten Braun, kann, mit Ausnahme des weicheren Faltenbruchs, an Hubert's ähnliches Gewand in der Botschaft des Engels in der Berliner Sammlung erinnern. Dieselbe reichhaltige Modellirung hebt die Köpfe und Hände des ganzen Bildes. Nur die Füsse sind weniger fein. Der Fleischton zieht sanft in's Röthliche zu zartgeschmolzenen braungrünen Schatten.

In der Kreuzigung drückt sich Maria's Schmerz zumeist noch durch die niedergezogenen Mundwinkel, wenn auch ohne Uebermaass aus.

Kürzere Gestalten, strengere Form und ernster Ausdruck geben der Auferstehung einen neuen Vorsprung.

Die Backenknochen hauptsächlich sind schärfer bezeichnet. Christus steigt, als staune selbst er über das Wunder erneuten Lebens, aus dem schräg stehenden Grabe. Der hintere erwachende Krieger blickt andächtig auf; der vordere mit dem Rücken, der dritte in weniger gelungener Stellung mit dem vollen Gesicht zu dem Beschauer, schlafen ungestört weiter.

Der gepresste Goldgrund aller Tafeln ist grossgemustert, Nebensächliches wenig beachtet. Selbst Meister Stephan thut in dieser Rücksicht schon mehr. Die Aehnlichkeit mit Meister Wilhelm's Malweise und Physiognomieen, die Waagen hervorhebt, habe ich vergebens gesucht. Der Meister steht mir im Gegentheil zwischen dem Urheber der Imhof'schen Krönung Maria's und Wohlgemuth in eigenthümlicher fester Mitte. —

So sehr er hervorragt, behalten zur selben Zeit noch Mehrere Geltung und Werth. Es müssen ihrer Viele in Nürnberg gelebt haben. Jedes einzelne Bild fast zeigt eine andere Hand.

Zu den besseren gehört die Geburt des Kindes an einem Pfeiler im Schiffe der Frauenkirche, ein Epitaphium der Frau Waldpurg Prünsterin von 1430.

Drei Engel singen auf dem zerfallenen Hüttendache, unter welchem am Boden rechts die Jungfrau in blauem Gewande, und in braunrother Kutte Joseph vor dem nackten Kinde anbetend knieen. An der hinteren Krippe stehen Ochs und Esel. Auf einer unteren Abtheilung verehren rechts die Stifter, links ein Bischof und Papst den Heiland im Grabe.

Charaktere, Physiognomieen, Körperformen und Faltenwurf sind weich gehalten. Der gelbliche Fleischton

hat liebliche Helle. In Naturblick und feiner Belebung wetteifert auch dieser Zeitgenosse mit dem Meister des Tucher'schen Altarwerks.

Aus verwandter Auffassung ist noch eine zweite Anbetung des Kindes an einem Pfeiler in der Lorenzkirche hervorgegangen. Die Anordnung hat die wenig gebräuchliche Form jenes vielleicht westphälischen Marienbildes bei Herrn v. Bessel in Cleve (S. 266). Ein auf die Spitze gestelltes Quadrat umgiebt das auf der Grundlinie liegende mittlere und bildet dadurch vier Dreiecke mit dem Einhorn, Pelikan, Löwen und Phönix. Ein drittes Quadrat, der Mitteltafel gleichlaufend, schliesst beide mit neuen Dreiecken ein und enthält oben Moses vor dem feurigen Busch und Aron's blühenden Stab, unten die verschlossene Pforte und die Stifter.

Herr v. Rettberg führt diese Tafel als Gedächtnissbild Friedrich's Schon auf, des Theologen, der 1464 gestorben sein soll. (Nürnb. Kunstl. S. 64.) In so späte Zeit möchte ich der ganzen Richtung wegen das Werk nicht rücken.

Die etwas länglicheren Köpfe, lieblich durch milden Ausdruck, haben röthlichen Fleischton, hell wie die gesammte Färbung. Die Falten sind gleichfalls wenig gebrochen.

Der sichtlichere Fortgang beginnt überhaupt erst in einer zweiten bunteren Gruppe. Auch sie zwar hält sich noch im Umkreise der bisherigen Behandlung. Der Umschwung aber wird immer weniger verkennbar. Er ist nur nicht mächtig und klar genug, um einen Meister herauszustellen, der ihn kühn und vollständig durchführt. Jeder Einzelne versucht ihn nach seiner Art mit schwä-

cheren Kräften. Nicht jede der erhaltenen Tafeln deshalb ist erfreulich. Nur was ungestört aus der bisher verfolgten Richtung hervorwächst, gelingt verhältnissmässig am besten.

Zu den minder ansprechenden Werken gehört an einem Pfeiler des Schiffs von St. Lorenz die Darstellung Christi, der im Hintergrunde die Kelter tritt. Vorn sitzen in einem Wagen, von Bock und Schaf gezogen, ein Papst und Bischof; als Zuschauer umher stehen Fürsten und Geistliche; auf der Altarstaffel knieen die Stifter. (Waagen, Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. I. S. 246.)

Die ziemlich rohen Formen deuten auf mangelhafte Kenntniss; Empfindung und Charakteristik aber sind nicht ohne Verdienst, und die Gewänder härter gebrochen.

Einen ähnlichen Altar in den Sälen der Burg mit dem Gebet am Oelberge verurtheilt Waagen als Arbeit eines mittelmässigen Meisters. (l. c. 159.) Diese Meinung kann ich nicht völlig theilen. Johannes am Boden vorn in zinnoberrothem Mantel über dem grauen Gewande ist kein unschöner Jünglingskopf, der Schlaf des sitzenden Petrus in blauem Rocke und hellrothem Ueberwurf treffend und unbefangen, und auch Christus' hergebrachtes Antlitz belebt der Schmerz betrüblicher Bitte. Die Rotte im Hintergrunde tritt still, beinahe ehrbar in das von Zweigen geflochtene Gehege. Der wohlgelegte Faltenwurf hat keine auffällige Schärfe. Am meisten entbehrt die Modellirung der Köpfe die nöthige Feinheit. Die braunen Schatten, das weisse Licht bleiben unverschmolzen.

Die heiligen Figuren des Abendmahls, der Vorführung vor Pilatus, der Verurtheilung und Geisselung auf den Flügeln (Saal III.) haben denselben Typus. Die Peiniger

sind in Missgestalt naiv übertrieben. Das Werk stammt nach v. Rettberg's Angabe, der es ohne Beleg in die zweite Hälfte des Jahrhunderts versetzt, aus der Predigerkirche. (Nürnb. Kunstl. S. 63.)

Nähere Aufmerksamkeit gebührt als maassgebender dem jedenfalls früheren Schrein auf dem Altar des H. Theokarus in der Lorenzkirche. Der Altar selbst ward von Andreas Volkamer 1406 gestiftet. Der Schrein mit den Gemälden der Flügel kam, wie v. Rettberg berichtet, erst 1437 hinzu. (Nürnb. Kunstl. S. 47 u. 48.) Das gemalte Schnitzwerk des Kastens stellt in gedrungenen Figuren mit Goldgewändern in oberer Reihe Christus, in der unteren den Heiligen zwischen je sechs Aposteln dar.

Die entsprechend getheilten Flügel geben innen rechts die Verklärung und den Fischfang Petri in lebendigem Hergang. In der Verklärung schwebt Christus in weissem Gewande zwischen Elias und Moses, die ihn staunend anbeten; darunter am Boden stehen drei Jünger in schwieriger, doch nicht verfehlter Stellung; der eine emporblickend, der andere erschreckend, der dritte verhüllt sein Haupt. Anschaulicher noch ist der Fischfang. Im Boote vorn machen zwei sich's nur mit den Netzen zu thun, Petrus im Wasser aber erkennt soeben in Christus am Ufer den Heiland und Meister, dem er gleich zweien Gefährten im Schiffe mit erhobenen Armen zustrebt. Weniger beachtenswerth sind rechts das Abendmahl und die Auferstehung; von gelungener Schönheit zum Theil vier Scenen aus dem Leben des Heiligen: Theokarus vor der Kapelle knieend, die wunderbare Heilung des Blinden, die Beichte Kaisers Karl und Theokar's Tod.

Die weiteren Vorgänge auf der Predelle aussen ge-

hören kaum wohl derselben Hand. Innen, als Hauptpunkt des Ganzen, ruht lebensgross die charaktervolle Figur des Heiligen im Todesschlaf.

Die Verhältnisse der Gestalten sind, wie beim Schnitzwerk, gedrängt und kurz, der Faltenwurf fliessend, die Modellirung ohne Schärfe, die kräftige Färbung mild und in dem gelblichen Fleischton mit bräunlichen oder grauen Schatten sehr ausgebildet.

Ob sich den eben geschilderten Werken auch das Wandgemälde anreiht, das man bei Herstellung des Pfarrhofs von St. Lorenz in dem ehemaligen Winterrefectorium gefunden hat, lässt sich nach Heideloff's ergänzender Zeichnung schwer bestimmen. (Heideloff, Ornam. Hft. XIII. Thl. 2. S. 3—5.) Als Stifter gilt Conrad Künhof, Rector von St. Lorenz, der 1434 mit Kaiser Sigismund in Eger war, und rückkehrend das Werk vielleicht zum Gedächtniss an seinen Freund den Bamberger Bischof Friedrich von Aufsees bestellte, nachdem dieser des verheerenden Hussitenkrieges wegen abgedankt hatte und nach Kärnthen gezogen war. Das Schlachtgetümmel von deutschen Rittern und Knappen, die aus dem Stadtthor gedrungen sind und sich mit wilden Gestalten auf Böcken und Ungethümen bei Posaunenschall scharf herumhauen, deutet Heideloff auf eine Hussitenschlacht, da die Gegner mit Waffen fechten, die bei den Hussiten gebräuchlich waren. Neben der Schlacht oben sind links die Wappen dreier Bischöfe von Bamberg; das Friedrich's von Aufsees als letztes.

Die grössere untere Hälfte nehmen Laubarabesken ein, in deren Blätterwerk sich ein Deutscher und ein Hussit mit Speer und Schwerdt anfallen. Zwei andere Figuren

sind weniger leicht zu entziffern. Ausführlich colorirt, scheint es, waren allein die Wappen. In den übrigen Theilen hatten nur die Köpfe Fleischton; auch liess sich an Mützen, Stiefeln und Blättern hier und dort Roth erkennen; alle anderen Formen beschränkten sich auf grünlichen Lokalton, schwarze Umrisse und weissliches Licht.

Ein zweites vielleicht etwas späteres Wandgemälde der äusseren Pfarrhofmauer mit den HH. Lorenz, Vincenz und Stephan, jetzt in der Vorhalle des Stiegenhauses, habe ich gleichfalls nicht gesehen. —

Ausgebildetere Meister, die wohl bis 1450 in Blüthe stehen, bringen die zeither erworbenen Vortheile noch einmal mit dem Grundzuge des germanischen Styls in den ähnlichen Einklang, welchen auf seinem Standpunkte der Meister des Tucher'schen Altars erreicht.

Als ein vorzügliches Werk dieser Stufe möchte ich die in Entstehungszeit zweifelhafte Madonna rühmen, welche von der Eingangsthür zum Empor in der Lorenzokirche leider in minder günstiges Licht an die Sakristeiwand gebracht ist. E. Förster schreibt sie dem Meister der Imhof'schen Krönung Maria's (S. 292—295) als eigenhändige Arbeit zu. Waagen findet sie nur verwandt, v. Rettberg von gleicher Behandlung.

Als Gedächtnisstafel der Frau Margaretha Imhof und ihres Sohnes Anton — Beide starben 1449 — könnte das Bild allerdings gegen 1450 gefertigt sein. Schwerlich aber, wie Herr v. Rettberg bemerkt, zu dem Erweis, dass man sich in Nürnberg bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ganz noch im alten Geleise bewegt habe.

Form, Farbe und Ausdruck zeigen unleugbar bedeutende Fortschritte. Der Kopf der Maria zählt in Rundung,

Fülle und Festigkeit, Adel und Feinheit zu den schönsten der ganzen Epoche, und der nackte Knabe in ihrem Arm ragt mehr noch in Gestalt und freier Bewegung über jeden gleichzeitigen Deutschen und die meisten Italiener hinaus. Die Aermchen sind allzu zart; mit welch freundlichem Seelenzug aber blicken die braunen tiefen Augen die Mutter an. Schönere Form noch haben die Cherubim umher, erhöhtere Charakteristik die Köpfe des Stifters mit seiner Frau, vier Töchtern und acht Söhnen. In demselben Maasse gewinnt die Carnation durch das gesammte Bild an leuchtendem Grundton, sowie in den Schatten, die das Braune, in den Lichtern, die das abgesetzt Weissliche vermeiden, an Schmelz und Wahrheit. —

Auch ohne dieses Hauptwerk fehlen Tafeln der ähnlichen Stufe nicht. Ihr Kennzeichen ist neben der reinen Form und dem zarten Ausdruck der milde gelbliche Fleischton mit leise kühlenden grauen Schatten.

Zunächst gehören zwei Heilige im Schiffe der Lorenzkirche hierher: St. Servatius und St. Georg. Letzterer besonders in trefflich gemalter Goldrüstung ist anziehend als kindlicher Ritter und Held, unschuldig und fromm, blonden Haars mit kurzer Stirn, lieblichem Munde und rundem Kinn.

Derselben Richtung verwandt scheinen an den Rundsäulen der Frauenkirche die edlen Gestalten des Erzengels, der den Drachen besiegt, und die Figuren einzelner Heiliger. Von besonderer Schönheit der Form ist der Dominikaner am zweiten Pfeiler vor rothbrokatenem Teppich in Ordenstracht und der H. Bernhard. Waagen verlegt sie der reinen Gewandung willen vor 1450. (Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. I. S. 262.)

Noch höheren Werth hat auf der Burg die stehende Halbfigur der Jungfrau zwischen Catharina und Barbara. Die kräftige Färbung, der Fleischton in gelblicher Mildigkeit, der zarte Ausdruck stiller Kümmerniss, können als Keim schon jener Schönheit gelten, mit deren Reizen auch später noch Wohlgemuth häufig seine heiligen Jungfrauen schmückt. Doch bleibt der jetzige Faltenwurf einfacher, die Modellirung ist minder bestimmt, und die Charakteristik geringer.

Maria in blauem Gewande, das Kind im linken Arm, neigt betrüblich niederblickend das Haupt. Der freundliche Knabe sieht auf Catharina, die in zinnoberrothem Rocke und blaugrünlichem Mantel sinnend den Ring empfängt. Barbara mit rothbräunlichem Mantel über dem grünen Kleide schaut ruhig zu.

Als grösseres Werk noch erwähne ich die Auferstehung mit den HH. Conrad, Wolfgang, Erhard und Levinus auf dem St. Wolfgangsaltare in der Lorenzkirche.

Der Heiland steigt soeben aus dem versiegelten Steinsarge, der auf blumigem Rasengrunde quer durch's Bild steht. Den einen Fuss schon am Boden, den anderen im Grabe, in der Linken die Fahne, mit der Rechten segnend. Ein zinnoberrother Mantel verdeckt fast den nackten Körper. Arme und Füsse haben wenig gründliche Durchbildung. Das Gesicht ist wie das des H. Conrad von noch rundlicher Form und milder Schönheit. Im Ernst des Ausdrucks liegt zugleich eine Freudigkeit, die nur aus den individuelleren Zügen des H. Wolfgang verschwindet. Der einfache Faltenwurf wird geradlinigter und von strengerem Bruch. Von den vier Wächtern um-

her ist der sitzend schlafende in Stahlrüstung und gelbem Rocke von gut modellirter Form; ein zweiter links, noch nicht völlig erwacht, blickt schläfrig um sich.

Die Predelle enthält in kleinerem Maassstabe rechts Christus als Gärtner, links den Engel, der den Frauen die Botschaft der Auferstehung bringt. Auch hier, obgleich minder als im Hauptbilde, ist den Nebendingen bereits eine vermehrte Liebe gewidmet. —

Den letzten Uebergang bis zum wirklichen Einfluss der flandrischen Schule machen noch einige andere Werke von demselben Belang bei schärferer Charakteristik und strengerem Ernst, jedoch weder in Form noch in Ausdruck und Färbung von gleicher Milde.

Vielleicht wäre das Wandgemälde im Chor von St. Lorenz zum Gedächtniss des 1423 verstorbenen Hans Stark voranzustellen, wenn die Erneuerung von 1627 nicht jedes sichere Urtheil vereitelt hätte. Rechts kniet der Verstorbene als Greis; vorn ist die Fusswaschung, dahinter das Abendmahl. Auf einer zweiten Abtheilung das Gebet am Oelberge. Landschaft und Architectur scheinen ausgebildet, die Charaktere sehr schlicht und individuell, schon gegen Wohlgemuth's Richtung hin, doch von gleichsam noch festgebannter Lebendigkeit und Bewegung.

Erkennbarer ist ein zweiter Tod der Maria in derselben Kapelle der Lorenzkirche, für welche die Löffelholz die Glasfenster haben malen lassen. Es soll das Gedenkbild des 1466 gestorbenen Hans Lechner sein. (Nürnb. Kunstl. S. 64.)

Die neben dem Bette knieende Jungfrau ähnelt bei gelungener Stellung der Maria einer schon früher er-

wähnten Tafel (S. 476). Am Fussende lesen zwei Jünger in strenger Andacht, die neun übrigen sind hinter dem Bett zusammengedrängt. Oben harrt Christus, von Engeln getragen, der Sterbenden, für welche ein Engel die Krone bereithält.

Der Farbenton der weissen, gelblichen, blauen, grauviolettenen und rothen Gewänder ist kräftig, doch hell ohne Reiz des Einklangs, die wenig belebende Carnation wie bisher gelblich mit grauen Schatten. Die gesammte Behandlung beweist überhaupt mehr Tüchtigkeit als Anmuth und Phantasie. Die Formen sind scharf umrissen, die Falten härter gebrochen, die charakterisirenden Züge bestimmt herzorgehoben; im Kopf des Johannes mit dem Versuch regelmässiger Schönheit.

Ein letztes figurenreicheres Bild in der Kaiserkapelle der Burg bezeichnet v. Rettberg als Procession von Bischöfen, Mönchen und Volk (ibid. S. 63). Es scheint jedoch ein Hergang aus der Legendengeschichte.

Im Hintergrunde stehen Kirche, Kloster und Haus. Davor in zwei Reihen links kommen, die Bischofsmütze in der Hand, Geistliche, hinter welchen, meist jugendlicher, die Bürger warten. Rechts vor dem Klerus will ein frommer Mönch mit ernstem Blick auf den bischöflichen Schmuck ablehnend entfliehen, doch wird er am Aermel zurückgehalten. Ein Gefährte, zwei andere in Unterhaltung sehen dem Erfolge besorgt entgegen.

Der Farbenton bewahrt noch Helligkeit, die Belebung der wenig bewegten Figuren ist unbefangen, aber die charakterisirende Schärfe, der stumme, gespannte Ausdruck, der alle Lieblichkeit fernhält, überschreiten beinahe die Grenze bereits der jetzigen Epoche. —

Dieser Verlauf der fränkischen Schule — ihr Festhalten und Weiterbilden des germanischen Styls bis zum Gipfel des Tucher'schen Hochaltars, der minder gefällige Fortschritt zu reicherer Naturwahrheit, den sogleich andere Meister von Neuem durch Verschmelzung mit den früheren Vorzügen fördern, bis die flandrische Richtung aus eigener Anschauung gefunden ist — dieser Verlauf mag folgerichtig genug erscheinen. Dennoch gilt auch für ihn dasselbe als für die Gliederung der cölnischen Schule. Ich habe die Nürnberger Werke oft und zu verschiedenster Zeit gesehen. Bei der zumeist schlechten Erhaltung aber, wie beim Mangel an Nachweisen, und wo sie vorhanden, an Einblick in die Quellen, die für Zahlen und Namen Belege bieten, sind noch ganz andere Studien nöthig, als der zu verwenden hat, der sich nicht auf wenige Städte beschränken darf, weil er umfassendere Kreise aufhellen will.

Was bei solchem Versuch an Fehlgriffen unterläuft, kann letztlich nicht schaden. Der Streit und Widerstreit, den der Irrthum veranlasst, bringt um so sicherer endlich annähernd zur Klarheit.

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin.



